المركز القومى للترجمة

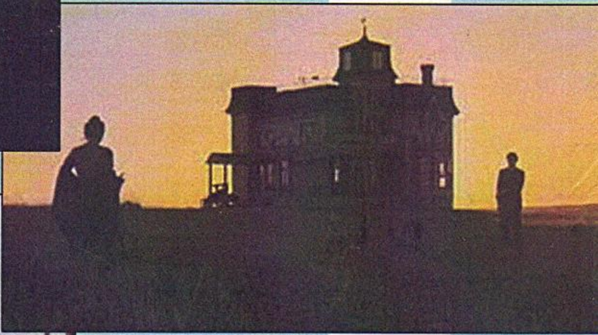
أساسيات الإخراج السينمائي

شاهد فيلمك قبل تصويره

تأليف: نيكولاس تي بروفيريس

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف







2101

أساسيات الإخراج السينمائي

شاهد فيلمك قبل تصويره

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: رشا إسماعيل

- العدد: 2101
- أساسيات الإخراج السينمائى: شاهد فيلمك قبل تصويره
- نيكولاس تى بروفيريس
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

FILM DIRECTING FUNDAMENTALS:
See Your Film Before Shooting – 3rd Edition
By: Nicholas T. Proferes

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

أساسيات الإخراج السينمائي

شاهد فيلمك قبل تصويره

تأليف: نيكولاس تي بروفيريس

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بروفيريس، نيكولاس تي.
أساسيات الإخراج السينمائي: شاهد فيلمك قبل تصويره/ تأليف: نيكولاس تي بروفيريس، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٦٦٨ ص، ٢٤ سم
١ - الإخراج السينمائى
(أ) يوسف، أحمد (مترجم ومقدم)
(ب) العنوان ٧٩١,٤٣٠٢٣٣

رقم الإيداع: ٤٠٧٨ /٢٠١٢
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 977 - I
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم المترجم

"الإخراج هو أعلى مراحل صناعة الفيلم" إن هذا القول لا يتضمن تفضيلاً نوعيًا لحرفة سينمائية على أخرى، بل هو مجرد وصف عملى لمهمة المخرج السينمائى ووظيفته.

يمكنك أن تقارن عمل المخرج فى السينما بعمل قائد الأوركسترا؛ إنه يأخذ المخطوطة الموسيقية، ويقرأها جيدًا، وهو ما يعنى أنه يقوم بـ"تفسيرها"، فهى ليست نصوصًا جامدة، وعلى سبيل المثال فإن الإيقاع السريع فى اعتدال، الذى كتبه المؤلف فى المدونة على أنه "الليجرو موديراتو"، ليس شيئًا ثابتًا وإنما له العديد من الدرجات، وعندما يقول المؤلف: "كون مايستوزو" – أى فى عظمة – فإن المايسترو هو الذى يقول لنا كيف "يترجم" هذه العظمة.

يصل السيناريو إذن إلى المخرج – حتى لو كان هو كاتبه – مجرد كلمات مطبوعة على ورق، ومهمته الأولى هى أن يفسر هذه الكلمات، ويفكر فى طريقة ترجمتها إلى صور، وهنا يأتى دور خبرته فى مختلف الحرف السينمائية (مثل خبرة قائد الأوركسترا بالعزف على آلات موسيقية مختلفة)، فهو يدرك – على الأقل – كيف تعمل الكاميرا وما إمكانية تحقيق صورة ما فى ذهنه، كما أن لديه إحساسًا ما باستخدام الصوت (أو الصمت) فى تأكيد اللحظة الدرامية للمشهد، وهو أيضًا يعرف أن المونتاج أداة من أدوات هذا التأكيد، لكن المونتاج لا يصلح لكى يعيد خلق مادة مصورة ليست فيها "رؤية" لما سوف يكون عليه الفيلم النهائى.

من هذه النقطة الأخيرة يأتى منهج كتاب "أساسيات الإخراج السينمائى"، الذى بين يديك الآن، وهو أن "ترى فيلمك قبل أن تقوم بتصويره"، بكلمات أخرى

أن تبذل جهدًا كبيرًا فى الإعداد له حتى إنك تحصل فى ذهنك على "نسخة" تقريبية منه قبل أن تبدأ التصوير بالفعل.

يبدأ الكتاب بقواعد اللغة السينمائية، وهو أمر شائك إلى حد ما، فهناك من النظريات السينمائية من يتحدث عن وجود "لغة" للسينما مثلما أن للغة المنطوقة والمكتوبة قواعدها، وهو ما يعنى أن هناك قواعد صارمة لا تجعلك مثلاً تنصب فاعلاً أو ترفع مفعولاً. غير أن هناك أيضًا نظريات أخرى تنكر وجود مثل هذه اللغة، وحجتها فى ذلك هو أن الصورة ليست كلمة ولا حتى جملة، فالصورة قد تكون عبارة طويلة مستقلة بذاتها، ولا يمكن لها أن تكون وحدة بنائية فى قواعد لغوية.

فى الحقيقة أن السينما لغة وليست لغة فى وقت واحد، وهى لغة أولاً لأن هناك "بعض" القواعد التى تعلمتها السينما فى مراحل تطورها (أى أنها ليست قواعد سابقة على وجود السينما)، ووظيفة هذه القواعد هى عدم انتهاك إدراكات المتفرج. المثال على ذلك: هو قاعدة الـ ٣٠ درجة، التى تقول إنه للجمع بين لقطتين من زاويتين مختلفتين، يجب أن يكون الفرق بين اللقطتين أكثر من ٣٠ درجة، وإلا سوف يشعر المتفرج بأن الكاميرا قد "قفزت" واضطربت. هذه قاعدة صحيحة، لكن هل تعنى أن الزاوية الأقل من ٣٠ درجة لا تصلح على الإطلاق؟ وهنا يصبح للغة السينمائية جوهرها المتميز، فأنت تستطيع الخروج على هذه القاعدة (وغيرها) إذا كنت تعرف لماذا تفعل ذلك. فى فيلم "أى يوم أحد" **Any Given Sunday** للمخرج أوليفر ستون تدور الدراما حول عالم لعبة كرة القدم الأمريكية، ويستخدم المخرج أسلوبًا يشبه تسجيلية كاميرات التليفزيون التى لا تتوقف عن التلصص والبث، وهنا لا يصبح ضروريًا التقيد بقاعدة الـ ٣٠ درجة.

والسينما ليست لغة أيضًا، فهناك العديد من الكتب التقليدية التى تقول لك إنك كى تجعل شخصية ما فى الكادر مسيطرة على الأخرى، اجعلها أكثر أهمية من الناحية البصرية، أطول أو فى مقدمة الكادر أو فى إضاءة ساطعة، لكن هذه

الأقوال لن تؤدى بك – كمخرج – إلا لعمل فاتر يفتقد الروح الإبداعية، لأنك سوف تتعامل مع اللغة السينمائية باعتبارها وصفات جاهزة، بينما الحقيقة أن التكوين في الكادر هو خلاصة مجموعة من العناصر الدرامية؛ فقد تصبح الشخصية الأضعف في الدراما هي الأكثر أهمية في الكادر، وفي مثال فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة"، الذي تناوله المؤلف في أجزاء عديدة من الكتاب، نموذج واضح تمامًا على أن قواعد البناء السينمائية تأتي من "السياق" السردي والدرامي، وليس من أجرومية جاهزة، قاطعة مانعة.

لكنك سوف تكتشف بعضًا من هذه القواعد، ومتى تلتزم بها أو تخرج عنها. ولكن الأهم هو أن اتباعك لمنهج هذا الكتاب سوف يتيح لك طريقًا بالغ الجدية في امتلاك حرفة الإخراج، بدءًا من تحليل السيناريو، والعمل مع الممثلين، وإعداد المشهد والكاميرا، وحتى مرحلة المونتاج. ومن أجمل فصول الكتاب تلك التي تفترض سيناريو، وتعمل معك خطوة بخطوة في إخراجه، أو تلك التي تتناول مشهدًا في فيلم شهير، وتمضي في تحليل مستفيض له، فكأن المؤلف يقوم بهندسة مشهد كما لو كان ينوي تصويره معنا، أو بهندسة عكسية لمشهد مصور ليحلله إلى عوامله الأولية.

ومن أجمل فصول الكتاب، خاصة بالنسبة إلى نقاد ودارسي السينما، تلك الفصول التي تتناول بعضًا من الأفلام، مثل "ثمانية ونصف" لفيلليني، و"استعراض ترومان" لبيتر وير. وهي فصول تتوقف عند مفهوم أساسي لكل مخرج سينما، وهو "الأسلوب"، وتحاول الإجابة عن سؤال يؤرق المخرج المبتدئ بشكل خاص: هل الأسلوب مجرد طلاء خارجي، أو أنه رؤية للعالم؟

بعد أن تقرأ الكتاب، أرجو أن تتوقف طويلاً مع الفصل الأخير، ففيه خلاصة منهجه، وطريقة لتنمية ما يسميه المؤلف "بناء العضلات الإخراجية"، وأين تعثر على قصة سينمائية وكيف، وقائمة بالأسئلة التي يجب أن تطرحها على نفسك

عندما تتعامل مع سيناريو، وتبدأ فى التفكير فى عناصره: الشخصية الرئيسية، وأزمتها، وجوهر التوتر الدرامى، والتفاعل العاطفى من جانب المتفرج، ومناطق دخول وخروج الشخصيات، والحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية، والاستفادة من موقع التصوير، والطابع العام للفيلم، وعشرات النقاط الأخرى التى يجب أن تفكر فيها مليًا قبل أن تبدأ فى التنفيذ ومن خلال المراحل المختلفة منه.

هذا كتاب آخر فى الإخراج السينمائى، نضيفه إلى كتب أخرى مترجمة فى المجال نفسه، لكل منها منهجه وهدفه، وأهمية هذا الكتاب تأتى من فكرة نراها بالغة الأهمية، وهى أن ترى بالفعل فيلمك قبل أن تبدأ التصوير الفعلى، فهى تعنى ببساطة أن تقوم بالقراءة الجيدة للسيناريو، وتخيل كل لقطة ومشهد وتتابع، وليس هذا معناه أنك سوف تقوم فى مرحلة لاحقة بتنفيذ مخطط جاهز، بل إنك سوف تقوم برحلة فى أرض وضعت لها خريطة تفصيلية، وكثيرًا ما سوف يفاجئك الواقع باختلافات عن تصوراتك، لكن ذلك لن يثير فى تلك الحالة خيبة أملك أو إحباطك، لكنه سوف يصبح مصدر متعة لك أن تعيش ذلك الجدل المثمر بين الفكرة والواقع. وذلك هو جوهر كل فن حقيقى أصيل، إنه اللقاء بين الإعداد التفصيلى المسبق، ومفاجآت اللحظة، ودون أحدهما يصبح الفن إما ارتجالاً يفتقد الاتساق والهدف، وإما تنفيذًا بليدًا لخطة مسبقة.

ولكى تتفادى هذا الخطر، عليك فقط أن ترى فيلمك قبل أن تبدأ فى تصويره.

إهـــداء

إلى فرانك دانييل،

المعلم العظيم، والزميل الكريم، والصديق المبهج.

تصدير

كيف تقوم بتدريس الإخراج السينمائى؟ يجيب كتاب "أساسيات الإخراج السينمائى"، من تأليف نيك بروفيريس، عن هذا السؤال بدقة، ويقدم منهجًا واضحًا وموجزًا لطالب الإخراج. إنه الكتاب الوحيد فى حدود علمى الذى يعالج كلاً من فن وحرفة الإخراج معًا، وهو لا يقدم فقط عملية يجب اتباعها خطوة بخطوة، لكنه يجذب القارئ، كما لو أنه يجلس فى الفصل الدراسى الذى يقوم فيه بروفيريس بالتدريس. إن لغته مفهومة وواضحة، كما أنه يستخدم أمثلة رائعة وتحليلاً عميقًا يلهمك إلى أقصى درجة لكى تبذل جهدك فى هذا المجال.

عندما بدأت التدريس للمرة الأولى فى جامعة كولومبيا، بحثت فى العديد من الكتب لكى أجد من بينها ما أقترحه لطلبة السينما الذين كانوا يريدون أن يصبحوا مخرجين. كان بعض الكتب غنيًا بالمعلومات لكنه مفرط من الناحية التقنية وصعب الاستيعاب، وكان بعضها الآخر مفرطًا فى التبسيط، أو كان حكايات ونوادر لمخرج بعينه. لم يكن هناك من بينها كتاب يقدم معالجة عضوية راسخة. لقد عالج بروفيريس هذه المشكلة فى كولومبيا، بتدريس منهج من المحاضرات لكل الطلاب المبتدئين فى برنامج تعلم السينما. وتركيزه يدور حول تدريب المخرجين على جذب متفرجيهم عاطفيًا عن طريق جعل كل شيء واضحًا فى القصة التى يرونها (العمل البحثى)، ثم بمساعدة المخرج فى التحكم فى التطور والتصاعد الدراميين للقصة. كما أن تنظيم الحدث فى وحدات درامية ونبضات سردية (نبضات المخرج) ومحور ارتكاز يدور حوله المشهد الدرامى؛ هى التصنيفات التى يحددها بروفيريس للمرة الأولى.

بالإضافة إلى ذلك، فإن كتاب "أساسيات الإخراج السينمائى" يقدم تحليلاً دقيقًا لثلاثة أفلام روائية، ليتيح للقارئ فرصة أن يدرس ويفهم كيفية استخدام العناصر الدرامية كأدوات فى عمله. إن الكتاب يقودنا إلى ما يشبه المناقشة لقطة بلقطة للبناء الدرامى وصوت الراوى فى فيلم "سيئة السمعة" لهيتشكوك، و"ثمانية ونصف" لفيلليني، و"استعراض ترومان" لبيتر وير، كما أنه يدرس الأسلوب والبناء الدرامى فى أحد عشر فيلمًا روائيًا آخرين.

وهناك قسمان جديدان مهمان فى هذه الطبعة الثالثة للكتاب، وهما "تنظيم الحدث فى مشهد أكشن" و"تنظيم الحدث فى مشهد سردى"، وهما يمتدان بمنهج الكتاب إلى هذه الأشكال الأخرى للتعبير السينمائى. وبالمثل، فإن ضم فيلمين جديدين هما "فى مزاج الحب" و"أطفال صغار"، يقدمان مقارنة ذكية لأسلوبيهما وبناءيهما الدراميين.

وعلى الرغم من أننى عملت فنانة ومخرجة لعدد من السنين، فإننى لم أبدأ فى فهم العمليات الفنية فهمًا حقيقيًا إلا عندما بدأت التدريس. وأن يكون هناك كتاب يتناول هذه العملية بكل هذه الدقة، فإنه أمر له قيمة لا تقدر بالنسبة لى كمدرسة وصانعة أفلام. لقد عدت إلى هذا الكتاب قبل أن أبدأ مشروعى السينمائى الأخير، ومن خلاله وبعد أن انتهيت منه، ومن المؤكد أنه كتاب سوف أعود إليه المرة بعد الأخرى.

بيتى جوردون
أستاذ ومشرف مادة الإخراج فى القسم السينمائى بجامعة كولومبيا
مخرجة الأفلام الروائية "تنويع"، و"حركة مضيئة"، و"هارى الأنيق"

اعتراف بالجميل

لم يكن مقدرًا لهذا الكتاب أن تتم كتابته دون ردود أفعال مئات مـــن الطلبـــة الذين حضروا ورش الإخراج التى أدرتها فى جامعة كولومبيا. لقد كانت أســـئلتهم وأعمالهم دافعًا لى على الدوام على توضيح ما أقوم بتدريسه وتطويره نحو الأفضل فى خدمتهم، وأنا أشكرهم جميعًا. كما أننى ممتن تمامًا لزملائى لدعمهم لى، خاصة بيتى جوردون وتوم كالين، وعلى حكمتهم التى اســـتعرتها دون أن أشـــير إليهـــا مباشرة.

وأدين بالفضل العميق للمخرج جيمس جولدستون على اقتراحاته القيمة التى تتسم بالمهنية، ولآندى باولشاك وبرانيسلاف بالا وابنى تيد بروفيريس، لإسهاماتهم الجادة فى مجال تحرير الكتاب، وإلى سونى كوين الـــذى رســـم لوحـــات القـــصة لسيناريو "قطعة من فطيرة التفاح"، وإلى باتريك أوكونور الذى قام بالتحويل الرقمى للأعمال الفنية، وإلى جريج بانش لقيامه بإعداد الرسوم البيانيـــة، وإلـــى ناشـــرتى مارلى لى التى جعلت من المشروع حقيقة، وإلى تيـــرى جاديـــك للقيـــام بأعمـــال التحرير.

وبالنسبة إلى الطبعة الثانية أشكر بصدق ناشرتى الجديدة إلينـــور أكتيبيـــس، التى أعتبرها هبة من الله، وكذلك برانسيلاف بالا وبيديا زدرافكوفيتش على رســـوم فيلم "سيئة السمعة"، والبروفيسور وارين باس لقراءاته المتفحصة واقتراحاته القيمة من خلال العملية كلها.

ولهذه الطبعة الثالثة يجب أن أعيد التعبير عن امتنانى تجاه إلينور أكتيبيـــس ووارين باس، وكذلك الأفكار المهنية والأكاديمية من بروس شريدان وفيل ســـاوث،

وديفيد أوتوماس، والرعاية التى قدمتها لهذه الطبعة المحـررة المساعدة ميشيل كرونين، ولفنان لوحات القصة جورجى أليكيس رايس، وكذلك إلى سيسيل ماتاى إسكفيل أوبريجون على دعمه الفنى.

وبالنسبة إلى الطبعات الثلاث جميعًا، فإننى ممتن كثيرًا للمخرجين والكُتّاب الذين اعتمدت على أفلامهم باعتبارها توضيحًا بارعًا لحرفة الإخراج.

مقدمة

الإثارة، والعاطفة، والجمال، والدهشة، والضحك والدموع – تلك هى بعض الأشياء التى قد نفكر فيها عندما نضع خطة لصنع فيلم، لكنها قد لا تتحقق إلا إذا اقترنت رؤية المخرج بفهم حقيقى لحرفة الإخراج. ومن خلال التذكر الدائم لذلك، فإن هذا الكتاب يخطط لأن يقدم لك مفاهيم هذه الحرفة، ومنهجًا خطوة بخطوة يأخذك بدءًا من السيناريو حتى يتحقق الفيلم على الشاشة. وهذا المنهج يعتمد على خبرات عملى المهنى مخرجًا، ومصورًا، ومونتيرًا، ومنتجًا، وكاتبًا، ومدرسًا لتخريج المخرجين طوال ٢٣ عامًا فى جامعة كولومبيا بالقسم الفنى لمدرسة الفنون. لقد قمت بتدريس ما يزيد على مائة فصل دراسى لورشات الإخراج، حيث صنع الطلبة مئات من الأفلام، كما أننى أشرفت مباشرة على ما يزيد على مئة فيلم للتخرج. لقد أدركت – بوصفى مدرسًا – الحاجة إلى نص منظم وشامل عن الإخراج. ولكى أبدأ مهمة الكتابة لمثل هذا النص، طورت سلسلة من المحاضرات التى ألقيتها فى كولومبيا، وفصول دراسية فى أوروبا. لكن طلبتى كانوا يريدون كتابًا، وبدأت بكتيب عملى من ثلاثين صفحة تطور عبر السنين إلى هذه الطبعة الثالثة والنهائية. وطوال الكتاب هناك تأكيد على حرفة القص الروائى بالمعنى "الكلاسيكى". والهدف هو إعطاء أدوات أساسية كاملة يمكن أن تستخدم بعد ذلك لصنع أى نوع من القصص، وبكلمات أخرى، فإننى أردت أن أطور كل عضلات الطالب الإخراجية.

إننى أقدم فى هذا الكتاب فرضية عن المتفرج، وهى أن المخرج يريد أن يجعل المتفرج أن يتفاعل مع القصة السينمائية. وكل شىء فى هذا الكتاب يهدف إلى هذا الهدف، وهو – كما أعتقد – هدف مهم. البشر فى حاجة إلى القصص،

وكانوا دومًا كذلك، وهى التى لعبت دورًا مهمًا فى كل الثقافات المختلفة فى العالم، وربما أيضًا فى تطور النوع البشرى ذاته. لقد نبع من الرغبة فى البقاء أن أفخاخًا قد بنيت لكى تفهم المؤثرات الداخلة إليها. وعندما تدخل المخ ثلاث حقائق أو صور، فإننى، إننا، نحن جميعًا، ومعنا أسلافنا طوال الأربعين ألف عام الماضية، نكون فى طريقنا لفهم تلك الحقائق، أو بكلمات أخرى، نصنع منها القصة. هناك حركة فى الحشائش، وطيور تنطلق فى الطيران، وسكون غير عادى، ربما من هذه الصور يستطيع الإنسان البدائى أن يخترع سيناريو عن فهد ينوى مهاجمته.

عندما بدأت التدريس للمرة الأولى، سألنى الطلبة أى الكتب عليهم قراءتها حول صنع الأفلام، وأجبتهم "عزيزى ثيو"، "خطابات فينسينت فان جوخ إلى شقيقه". ومازلت أعتقد أن كل من يطمح إلى أن يكون مخرجًا سينمائيًا يجب عليه أن يقرأ هذا الكتاب؛ ليس من أجل حرفة صنع الأفلام، بالطبع، ولكن من أجل استلهام طريق الخلق الفنى من خلال التطوير الشاق للحرفة. لقد رسم فان جوخ بالفحم لسنوات طويلة، وأنفق ساعات لا تحصى وهو يرسم زارعى البطاطس وهم يحفرون فى الحقول، وكانت عيناه تخترقان ملابسهم لكى تتخيل العظام والعضلات من تحتها. لقد بنى أداة سوف يظل يحملها معه لتطوير مهارة بارعة لدى فنان التجسيد بالصورة. وبعد سنوات عديدة، ذكر مصور تشكيلى آخر لفان جوخ أنه قد رسم بما فيه الكفاية، وأن عليه أن يبدأ العمل من خلال الألوان، وكان رد فان جوخ: "المشكلة بالنسبة لمعظم من يستخدمون الألوان هى أنهم لا يستطيعون الرسم".

والنقطة التى أريد توضيحها هنا هى أنه على الرغم أن كلاً منكم متعجل فى "استخدام الألوان"، فإنه يتوجب عليكم أولاً تعلم الرسم جيدًا. ومن هنا سوف أبدأ. إن "الرسم" أو منهج هذا الكتاب يعتمد على فرضية أن السيناريو – مسودة الفيلم – يغذى كل ما يقوم به المخرج. وسوف نبدأ بالتركيز على أربع مناطق: العمل البحثى على السيناريو، ترتيب أوضاع الممثلين بالنسبة لبعضهم وبالنسبة للكاميرا، الكاميرا باعتبارها راوى القصة، والعمل مع الممثلين.

هل يتبع كل المخرجين الجيدين هذا المنهج؟ أعتقد ذلك، سواء كانوا يعتقدون ذلك أم لا، وهذا المنهج بالنسبة لبعضهم يمضى من خلال غريزة درامية فطريـــة، وبالنسبة لآخرين يتشكل فى نار التجربة، والأغلب أنه يكون مزيجًا مـــن الفطـــرة والتّجربة. لكننى أعلم أيضًا من خلال سنواتى فى كولومبيا أن من شبه المـــستحيل جعل المتفرج يتفاعل تمامًا، وجذبه إلى داخل قصتك والاحتفاظ به هناك، وتحفيـــز عواطفه ومشاعره، وهو ما يعبر فى التّحليل الأخير عن القوة الأساسية للسينما، إلا إذا أعرت الخطوات التى أدعو إليها هنا اهتمامًا على مستوى أو آخر.

إن هناك سمات عديدة ضرورية للمخرج السينمائى الجيد: الخيال الإبداعى، اليقظة الواعية، معرفة الحرفة، معرفة البشر، القدرة على العمـــل مـــع الآخـــرين، الرضا بقبول المسئوليات، الشجاعة، القدرة على الاحتمال، والعديد مـــن الـــسمات الأخرى. لكن السمة الأهم التى يمكن تعلمها، السمة التى إن فقدتها فسوف تنفى كل السِمات الأخرى، هى **الوضـــوح**، الوضوح حول القصة، وكيف أن كل عنصر فيها يساهم فى الكل، والوضوح حول توصيلها إلى المتفرج.

لقد أضفت فى هذه الطبعة الثالثة أقسامًا جديدة حول "تنظيم الحدث فى مشهد أكشن"، و"تنظيم الحدث فى مشهد درامى"، وذلك لاستكمال تأكيد الطبعتين السابقتين على المشاهد الدرامية. وهذان القسمان الجديدان يقدمان رؤية أكثر شمولاً للتنـــوع الموجود فى الأفلام الدرامية الروائية، وكيف يمكن لنا تطبيق عناصر منهجنا على هذه المناطق. وخارج كتاب دراسى عن الإخراج قد لا يكون هناك استخدام كبيـــر لهذه التقسيمات؛ ولكن فى مجال التدريس يمكن أن تساعدنا فـــى التحديـــد الأكثـــر وضوحًا لما هو خاص فى كل منها، والأهم هو كيفية تجسيدنا لكل نوع من المشاهد بالقدرة الأكبر على التأثير.

ومن العناصر المهمة فى تعلم كيفية الرسم هو أن تـــدرس الرســـوم التـــى أنجزها فنان عظيم، ليس فقط من أجل الاستلهام، لكننا إذا نظرنا جيدًا فإننا نستطيع

أن نرى عناصر الحرفة التى استخدمها الفنان لكى يخلق التأثير. وتلك العملية ذاتها ضرورية لكى تصبح مخرجًا سينمائيًا جيدًا، إذ يجب علينا أن ندرس الأفلام، ندرسها بعناية، وندرسها حتى نفهم بدقة كيف تلاءمت أجزاؤها المختلفة مع بعضها بعض، وكيف أن كل عنصر يضيف إلى التأثير التراكمى للكل. ومن أجل هذا الهدف، تم التوسع فى الجزء الخامس: "تعلُم الحرفة من خلال التحليل السينمائى"، الذى يستكشف الأساليب البصرية المختلفة التى تساعد فى إثراء طريقتنا البصرية فى حكاية القصص.

كما تتضمن هذه الطبعة الثالثة دليلاً للمعلمين به مزيج من المناهج الدراسية التى يمكن أن يختار من بينها، مثل "ورش الإخراج التمهيدية"، و"ورش الإخراج المتقدمة"، كاملة بالتدريبات المصممة لتسهيل امتلاك الطالب للمنهج الذى يقدمه الكتاب. ويمكن للمعلمين المؤهلين تقييم المنهج بأنفسهم.

لقد قال ألفريد هيتشكوك إنه إذا كان يدير مدرسة للسينما، فإنه لن يسمح للطلاب بالاقتراب من الكاميرا طوال العامين الأولين. وفى عالمنا اليوم سوف تجد مثل هذه المدرسة نفسها محرومة من الطلاب، لأن الكاميرا تثبت للطالب أنه يمضى بالفعل على طريق فن صناعة الأفلام. ومع ذلك فإن هناك أشياء يجب أن يعيها المرء قبل أن يمسك بكاميرا، لذلك فإننا سوف نبدأ رحلتنا فى الجزء الأول بمقدمة عن اللغة السينمائية وقواعدها، ثم نمضى لاستكشاف العناصر الدرامية المتضمنة فى السيناريو.

الجزء الأول

اللغة السينمائية ومنهجية الإخراج

من المهم عند تعلم أي لغة أن نفهم قواعدها، ولا تختلف في ذلك اللغة السينمائية، وهذا ما سوف يغطيه الفصل الأول، أما الفصول من الثاني حتى السادس فتقدم حجر الأساس لمنهجية هذا الكتاب .. رحلة لاستكشاف الإجابات عن أسئلة، مثل كيف أرتب المكان لمشهد ما؟ أين أضع الكاميرا؟ ماذا أقول للممثل؟ وأعتقد أن الإجابات موجودة في السيناريو الذي تخرجه، لذلك فإن جانبًا كبيرًا من وقتك يجب أن تقضيه في "العمل البحثي" المطلوب للكشف عن هذه الإجابات.

في يونيو ٢٠٠٧، قام فرانسيس فورد كوبولا بزيارة جامعة كولومبيا، وتحدث بصراحة عن نفسه والتأثيرات في عمله. إنه قبل أن يذهب لدراسة السينما، درس المسرح لأربع سنوات، وقال بشكل قاطع إن أهم شيئين عنده لأي فيلم هما النص والممثلون، وهذا القول من مخرج سينمائي بامتياز.

ومع ذلك، صرح كوبولا بأمر مهم آخر، فعندما سُئل عن أعظم مصادره، أجاب دون تردد: "خيالي الإبداعي". للأسف فإن هذا ليس عنصرًا يمكن لأي كتاب أو معلم أن يقدمها، لكي آمل في أن تتشجع بواسطة المنهج الذي يقدمه لك هذا الكتاب لكي تكتشف منبع خيالك الإبداعي وتجعله يغذيك على الدوام. ومع بدايتنا لمقدمة منهج هذا الكتاب، تذكر دائمًا أن هدفه الوحيد هو تقديم العون إليك ومنحك القوة، وتشجيعك على أن تكون لك رؤيتك المتفردة.

الفصل الأول

مقدمة للغة السينمائية وقواعدها

العالم السينمائى:

كانت الأفلام الدرامية الأولى يتم تنفيذها كما لو كانت على خشبة مسرح، وتوضع الكاميرا فى مكان ثابت، ويدور الحدث كله فى المشهد داخل كادر الكاميرا. كانت رؤية المتفرج تشبه كثيرًا رؤية متفرج المسرح الجالس فى منتصف الصف الأمامى؛ وكان المخرج الأمريكى دى دابليو جريفيث هو من بين أوائل الذين أخذوا المتفرج إلى خشبة هذا المسرح فى أفلام مثل "من أجل حب الذهب" (١٩٠٨)، و"الفيللا النائية" (١٩٠٩)، و"عامل التليفون فى لونديل" (١٩١١)، والفيلم بالغ التأثير وإن كان مفرطًا فى عنصريته "مولد أمة" (١٩١٥). لقد كان يستخدم الكاميرا كما لو كان يقول للمتفرج: "انظر هنا! والآن هنا!". وهو لم يكن يحرك المتفرج فقط **إلى داخل المشهد**، بل وكان يحول كرسى المتفرج فى هذا الاتجاه أو ذاك، يحركه لكى يجعل المتفرج مواجهًا للشخصية، وفى اللحظة التالية يشد الكرسى بعيدًا إلى خلفية "المسرح" لكى يحصل المتفرج على رؤية أوسع للشخصية فى علاقتها بالشخصيات الأخرى، أو بالمحيط من حولها.

والسبب فى وضع المتفرج فى داخل المشهد هو جعل القصة أكثر إثارة للاهتمام، وأكثر درامية. ولكن تحريك المتفرج إلى داخل الحدث، وتركيز انتباهه أولاً هنا ثم هناك، قد يؤدى بالمخرج بسهولة إلى تشويش المتفرج الذى يفقد الاتجاه، لأن جغرافية المكان، أو كلية جسد الشخصية، تصبح **متجزئة**. إلى من تنتمى هاتان اليدان؟ أين الشخصية (أ) فى العلاقة المكانية مع الشخصية (ب)؟ فى العادة فإن المخرج لا يريد أن يسبب التشوش، لكنه يريد أن يألف المتفرج هذا العالم السينمائى ويشعر فيه بالراحة، بأن يعرف الاتجاهات المكانية

(والزمانية أيضًا)، وبذلك تسير القصة دون عرقلة. وفى العادة فإن المخرج يريد أن يعلم المتفرج أن "هذه اليد هى يد فلان، وأن فلان يجلس إلى يمين علان" (حتى لو نكن قد رأينا "علان" هذا منذ فترة). ومع ذلك فإن "هنا" أحيانًا سوف نستخدم فيها إمكانية التشوش وفقدان الاتجاه لخلق إحساس المفاجأة أو التشويق.

اللغة السينمائية:

عندما يصبح الفيلم سلسلة من **اللقطات** المتصلة ببعضها بعضا، تولد لغة. وكل لقطة تصبح جملة كاملة فيها على الأقل فعل واحد وفاعل واحد. (نحن نتحدث هنا عن **لقطة فى مونتاج**، وليس عن **إعدادات كاميرا**، التى يمكن تقطيعها وتوليفها فى لقطات تم مونتاجها). ومثل النثر، فإن الجملة السينمائية/ اللقطة يمكن أن تكون بسيطة، بفاعل واحد وفعل واحد، وربما مفعول به واحد، أو يمكن أن تكون جملة مركبة/ لقطة مركبة تحتوى على عبارتين أو أكثر. ونوع الجملة/ اللقطة التى نستخدمها سوف يعتمد أولاً على **جوهر اللحظة** التى نريد نقلها إلى المتفرج، ثم إن هذه الجملة/ اللقطة سوف تكون محتواة فى **تصميم المشهد**، الذى يمكن أن يكون عنصرًا من عناصر **الأسلوب** الكلى. فى فيلم هيتشكوك "الحبل" (١٩٤٨)، حيث لا يوجد إلا تسع جمل، يتألف كل منها من عشر دقائق (طول بكرة الفيلم)، فإن كل جملة تحتوى على العديد من أنواع الفعل والفاعل والمفعول به.

فلننظر إلى جملة/ لقطة بسيطة: ساعة يد تستقر على طاولة، وتشير إلى الساعة الثالثة. إذا لم يكن هناك سياق لتلك اللقطة المحددة، فإن الجملة تقول: "ساعة يد تستقر على طاولة، وتشير إلى الساعة الثالثة". إن مغزى هذه الجملة السينمائية، معناه المحدد فى سياق القصة، سوف يتضح عندما يتم تضمينها بين لقطات (جمل)

أخرى، على سبيل المثال هناك شخصية موجودة فى مكان لا يفترض أن تكون فيه، وعندما ترحل نقطع إلى تلك اللقطة ذاتها لساعة اليد التى تستقر على طاولة وتشير إلى الساعة الثالثة. عندئذ تكتسب اللقطة – الجملة – سياقًا، وتأخذ مغزى محددًا ومعناها واضح، إن الشخصية قد تركت وراءها دليلاً (وقد يسبب لها هذا مشكلة). وربما لم يكن لحقيقة أنها الساعة الثالثة أى مغزى على الإطلاق.

وضرورة أن يكون هناك سياق لتفسير لقطة محددة ينطبق أيضًا على زاوية الكاميرا، **فليست هناك زاوية كاميرا – منخفضة جدًا، مرتفعة جدًا، مائلة إلى اليسار أو اليمين ... إلخ – لها فى حد ذاتها أى مضمون درامى أو نفسى، أو يتعلق بالجو أو البيئة.** (أى أن هذا المضمون يتم تحديده من خلال سياق هذه الزاوية ضمن مجموعة لقطات تم مونتاجها معًا – المترجم).

اللقطات:

لا يشير المحترفون فى صناعة السينما إلى اللقطة باعتبارها جملة، ولكن فى أثناء أى لغة أجنبية فإن علينا أن نفكر بلغتنا الأصلية أولاً، لكى نصوغ ما نريده فى اللغة الجديدة، وهذه القاعدة نفسها تنطبق فى تعلمنا كيف "نتحدث" بالسينما. إن ذلك قد يكون بالغ الفائدة قبل أن تقوم بتطوير مفردات بصرية لصياغة مضمون كل لقطة إلى نظيرها اللغوى (النثر والنحو الخاصان بلغتك الأصلية)، لكى يساعدك ذلك فى أن تجد الصور البصرية المطابقة. وفى الوقت ذاته، فإن من المهم أن نتذكر أن السينما – على عكس الكلمات فى السيناريو – يتم تحقيقها على الشاشة فى سلسلة من الصور التى تجتمع فى مشهد لتعطى معنى يتجاوز مجرد الكلمات. لقد كتب الراحل ستيفان شارف – زميلى السابق فى جامعة كولومبيا – فى كتابه "عناصر السينما":

"عندما يستخدم النحو السينمائى الصحيح، يـــشترك المتفــرج فى العملية الإيجابية التى تقوم على "مطابقة" سلسلة من اللقطات، ليس من خلال التداعى أو العلاقة المنطقية، ولكن من خلال عملية تقمص تختص بها السينما. والمزيج الناتج عن ذلك هو الإحساس السينمائى، مزيج من العاطفة والفهم، من التأمل واللا وعى، ويـــضم قـــدرة المتفرج على الاستجابة "للغة" سينمائية ذات بنـــاء... إن النحـــو السينمائى لا يعطى المعنى فقط من خـــلال المـــضمون الـــسطحى للقطات، ولكن أيضًا من خلال الارتباطات والعلاقات المتبادلة".

قواعد اللغة السينمائية:

للغة السينمائية قواعد أساسية أربع، ثلاث منها مرتبطة بالاتجاهات المكانيـــة كنتيجة لتحريك المتفرج داخل المشهد، أما الرابعة فتتعلق بالمكان أيضًا ولكن لسبب مختلف. ويجب اتباع هذه القواعد جميعًا طوال الوقت تقريبًا، لكن يمكـــن كـــسرها والخروج عنها لتحقيق تأثير درامى.

قاعدة الـــ ١٨٠ درجة:

تتعلق قاعدة الـ ١٨٠ درجة بأى علاقة مكانية داخل الكادر (من اليسار إلـــى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار) بين الشخصية وشخصية أخرى، أو بين الشخصية وأحد الأشياء. وهى تستخدم للحفاظ على اتجاه ثابت للـــشاشة بـــين الشخـــصيات، أو بين شخصية وشىء؛ داخل المكان الذى تم تأسيسه.

عندما تكون الشخصية فى مواجهة شخصية أخرى أو شىء، فإن هناك حظًا متخيلاً (محور) موجودًا بينهما. وهذا الأمر شديد الدقة فى حالة خطوط البصر بين شخصيتين تنظران إلى بعضهما بعض (الشكل ١-١). ومادام A و B يتم احتواؤهما فى اللقطة ذاتها؛ لا تكون هناك مشكلة (الشكل ١-٢). (المحور موجود حتى لو لم تكن الشخصيتان تنظران إلى بعضهما).

فلنضع الآن الكاميرا بين الشخصيتين، فى مواجهة الشخصية A ، الذى لا ينظر إلى الكاميرا، بل إلى الشخصية B والموجود إلى **يمين الكاميرا** (الشكل ١-٣). (يجب معظم الوقت ألا تنظر الشخصيات إلى الكاميرا إلا فى حالات خاصة جدًا، مثلما تكون لقطة وجهة نظر أو لقطة كوميدية أو لحظة تأمل واعٍ يدرك وجود الكاميرا).

فلنحرك الكاميرا الآن تجاه B الذى ينظر الآن **إلى يسار الكاميرا** (الشكل ١-٤).

إذا كنا نريد أن نصور لقطات منفصلة لكل من A وB، ثم نقوم بمونتاجها بحيث تتبع إحداهما الأخرى، فإن ما سوف نراه على الشاشة أنهما ينظران لبعضهما. وبكلمات أخرى فإن خطوط البصر بينهما سوف تكون صحيحة، وسوف يفهم المتفرج العلاقة المكانية بينهما. ماذا يحدث لخطوط البصر إذا **قفزنا على المحور** من خلال المشهد (الشكل ١-٥)؟

إذا ظللنا نصور لقطات منفصلة؛ فإننا نحرك الكاميرا عبر المحور لكى نصور A ونترك الكاميرا على الجانب نفسه من المحور بالنسبة إلى الشخصية B. سوف تكون الشخصية A تنظر **إلى يسار** الشاشة، كما أن B سوف ينظر أيضًا إلى **يسار** الكاميرا، وعندما نقوم بالمونتاج بين اللقطتين، سوف تكون النتيجة أن الشخصيتين تنظران إلى اتجاهين مختلفين، وسوف يتشوش المتفرج حيث إن الوضع المكانى بينهما – وديناميكيات اللحظة الدرامية – سوف يتحطم أو ينكسر بالتالى.

ومن الممكن أن نعبر المحور دون خلل مادمنا نحافظ على المتفرج دائمًا عالمًا أين تكون الشخصيتان فى علاقتهما ببعضهما. إننا نستطيع أن نعبر المحور بكاميرا تعبر الخط أو تدور حول إحدى الشخصيتين (أى أن المتفرج سوف يرى على الشاشة عبور هذا المحور – المترجم). أو يمكن أن نقطع إلى **لقطة تضم الشخصيتين** من الناحية المقابلة للمحور، فإذا كانت الشخصية A قد قفزت إلى الناحية اليسرى من الكادر، بينما قفزت الشخصية B إلى الناحية اليمنى؛ فإن المتفرج سوف يظل يعرف الاتجاهات على نحو صحيح (١-٦). إن ذلك "القلب من اليمين إلى اليسار وبالعكس" بالنسبة إلى الشخصيتين إلى الناحية الأخرى من الكادر – فى اللحظة الدرامية المناسبة – يمكن أن يكون أداة درامية قوية أخرى.

وإذا جعلنا الشخصيتين تغيران مكانيهما فى الكادر؛ فإن ذلك من تقنيات **إعداد المشهد** التى يستخدمها المخرجون دائمًا، وهى من التقنيات عميقة التأثير فى تحديد النقاط المهمة فى لحظة درامية ما. وهذا قد يحدث على نحو أكثر قوة، إذا تم مثلاً تغيير وضع A وB داخل الكادر بالإجبار. والمثال الجيد على هذا نراه فى فيلم "الحى الصينى" (١٩٧٤) لرومان بولانسكى، فى المشهد الذى لا ينسى حيث تصرخ إيفيلين مولوارى (فاى دونواى) فى المخبر الخاص جيه جيه جيتس (جاك نيكولسون): "إنها أختى، إنها ابنتى!". عند بداية هذا الانفجار الهستيرى، تكون دونواى على الجانب الأيمن من الكادر، ويحاول نيكولسون أن يهدئها، ويفشل فى ذلك حتى يضعها بقوة بما يجعلها تدور من يمين الشاشة إلى يسار الشاشة. إن ذلك التغيير فى وضعيهما بالنسبة إلى الكادر يخدم أن يوصل هذه "اللحظة" الدرامية إلى نهاية، ويعلن عن قدوم لحظة جديدة. وهناك مثال جيد آخر على ذلك "القلب فى أوضاع الشخصيات" فى مواجهة بعضها بعضًا، بالنسبة إلى الكادر، نراه فى فيلم مارتين سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، عندما تصل بيتسى (سيبيل شيفارد) إلى سيارة أجرة، وترافيس (روبرت دى نيرو) يتعقبها، بعد موعد غرامى كارثى فى فيلم بورنو، إنهما يظلان فى الكادر، بينما تعبر الكاميرا خط الـ ١٨٠ درجة أربع مرات، للتأكيد دراميا على خروج بيتسى.

هل يمكن لنا أن نقفز على المحور بين الشخصيتين وهما في لقطات منفصلة؟ إن قاعدة الـ ١٨٠ درجة ترعب دائمًا المخرج المبتدئ، لذلك فإنه يعطي اهتمامًا كبيرًا بعدم كسر هذه القاعدة .. لكننا يمكن أن نكسرها – بالقفز على المحور بين الشخصيتين – لتحقيق تأثير درامى كبير؛ **إذا فعلنا ذلك بسبب حالة نشاط**، وهذه الحالة قد تكون نفسية أو جسمانية، وسوف نرى مثالاً عليها عندما نضيف الكاميرا إلى السيناريو فى الفصل الثامن.

قاعدة الـ ٣٠ درجة:

إذا انتقلنا من لقطة لشخصية أو شيء (الشكل ١-٧) إلى لقطة أخرى لنفس الشخصية أو الشيء، دون أن تكون بينهما لقطة لشيء آخر، فإن زاوية الكاميرا يجب أن تتغير بمعدل ٣٠ درجة على الأقل.

إن عدم الالتزام بهذه القاعدة يجعل المتفرج ينتبه بشكل غير مرغوب فيه لوجود الكاميرا، حيث يبدو أن هناك قفزة فى المكان، أما عند الالتزام بالقاعدة، لن نلحظ هذه القفزة. ولكن فى بعض الحالات يمكن أن يحقق الخروج عن القاعدة حيوية درامية، ففى فيلم "الطيور" (١٩٦٣) تجاهل هيتشكوك القاعدة حتى "يلفت انتباه بقوة" لاكتشاف جثة رجل من خلال سلسلة من ثلاث لقطات من الزاوية نفسها ، وكل لقطة تكون أقرب من سابقتها من لقطة متوسطة، إلى لقطة متوسطة قريبة. (هناك رقم سحرى فى هذا الأسلوب للاستطراد أو التطويل، بالإضافة إلى العناصر الأسلوبية والدرامية الأخرى للسينما. إننا عندما نرى نمطين نتوقع الثالث، ليخلق ذلك توترًا دراميًا).

وفى بعض الأحيان، وبسبب جغرافية مكان التصوير أو أوجه قصور أخرى، نضطر إلى القطع إلى اللقطة التالية من الزاوية نفسها، إن ذلك ينجح فى

بعض الأحيان، وقد لا يلحظه المتفرج، وذلك بسبب أحد العوامل المخففة الآتية: أن يكون الشيء الذى يتم تصويره فى حالة حركة، أو أن اللقطة الثانية تتضمن شيئًا موجودًا فى المقدمة مثل "أباجورة"، أو أن يكون التغيير فى حجم الصورة من لقطة إلى أخرى تغييرًا كبيرًا.

اتجاه الشاشة:

الأقسام التالية تدرس العناصر المختلفة لاتجاه الشاشة

من اليسار إلى اليمين:

إذا قامت شخصية (أو شيء، كسيارة مثلاً) بالخروج من الكادر من اليسار إلى اليمين (الشكل ١-٨)؛ فإن عليه أن يدخل الكادر التالى من اليسار، إذا كنا نقصد أن نجعل المتفرج يفهم أن الشخصية تمضى فى ذات الاتجاه.

وإذا لم نلتزم بهذه القاعدة البسيطة، وعرضنا الشخصية أو السيارة تخرج من يمين الكادر (الشكل ١-٩)، ثم تدخل الكادر التالى من اليمين، فسوف تبدو الشخصية أو السيارة وكأنها دارت وعادت إلى الخلف.

ويمكن كسر هذه القاعدة إذا كان الزمان أو المكان قد طال، كأن تكون السيارة ذاهبة من نيويورك إلى كاليفورنيا، أو تكون سيارة إسعاف تسرع متجهة إلى مستشفى. وفى الحقيقة أن ذلك يساعد فى تطويل الإحساس بالمسافة التى تم قطعها، أو كما فى الحالة الأخيرة يزيد التوتر الدرامى من خلال تتابع من اللقطات يعكس اتجاه الشاشة (يمين، يسار، يمين، يسار)، وكل لقطة تالية - بالإضافة إلى قيامها بعكس اتجاه الشاشة - يجب أن تتغير بالنسبة إلى زاويتها أو مدة بقائها على الشاشة. ويجب على اللقطة الأخيرة أن تلفت الانتباه لهذه القاعدة اللغوية، أى أن السيارة تخرج من اليسار إلى اليمين، وتدخل إلى الكادر الذى يمثل محطة النهاية من اليسار إلى اليمين.

من اليمين إلى اليسار وأعلى:

يقول لنا علماء النفس: إن الذين تربوا وهم يحركون أعينهم من اليسار إلى اليمين عند القراءة يجدون أنفسهم "أكثر راحة" عندما تتحرك شخصية فى فيلم من اليسار إلى اليمين، وعندما تسير الشخصية من اليمين إلى اليسار يتولد التوتر. ويصل التوتر إلى أقصاه عندما تتحرك الشخصية من اليمين إلى اليسار وأعلى. وأعتقد أن هيتشكوك كان واعيًا بهذا التأثير النفسى فى المتفرج فى المشهد الأخير من فيلم "دوار"، حيث يصعد جيمس ستيوارت فى برج الناقوس بالكنيسة عبر السلم الدائرى من اليمين إلى اليسار.

الاقتراب والابتعاد:

الشخصية التى تقترب من الكاميرا وتخرج من يمين الكادر (الشكل ١-١٠)، يجب أن تدخل الكادر التالى من اليسار.

الزمن الفيلمى:

القصص تتكشف فى الأفلام من خلال الزمان والمكان، واستخدامهما لخدمة القصص ذو أهمية كبرى. ونظرة بالغة التبسيط إلى استخدام الزمان فى السينما – لكنها تحتوى على الكثير من البراعة فى حكى القصة – هى أننا نقصر (نضغط) ما هو ممل، ونطيل (نستطرد) ما هو مثير للاهتمام.

الضغط والاختصار:

نحن الآن لا نتحدث عن الاختصار الذى يحدث فى السيناريو، حيث يتم عرض عام كامل أو حتى عشرة أعوام فى خمس دقائق من الزمن الفيلمى

(وهذا عنصر أساسى بشكل مطلق فى كل السيناريوهات تقريبًا). كما أننا لا نتحدث عن الانتقالات بين المشاهد: "ماذا" حدث بين نهاية أحد المشاهد وبداية المشهد التالى. لكن ما نتحدث عنه هنا هو ضغط الزمن الذى يحدث داخل مشهد واحد.

ويجب أن نفرق بين ما يمكن تسميته "الضغط المعتاد"، والحذف (قطع مونتاجى يوضح للمتفرج أن هناك قفزة فى الزمن)، لذلك فإننا سوف نتعامل غالبًا مع الضغط الذى سوف يقبله المتفرج باعتباره زمنًا حقيقيًا، وإن كانت التسمية الأدق هى **الزمن الفيلمى**. والمثال التالى سوف يوضح ذلك.

هناك رجل يدخل مكانًا متسعًا عليه أن يعبر لكى يصل إلى هدفه. وليس هناك من سبب درامى لأن نعرض كل خطوة يخطوها. وفى الحقيقة أن ذلك سوف يكون مملاً، لذلك فإننا نضغط المسافة التى يقطعها. كيف يمكن لنا تحقيق ذلك؟ دع الرجل يدخل اللقطة الأولى ويخرج منها، ثم يدخل اللقطة التالية وقد وصل بالفعل إلى هدفه. إن ذلك سوف يعطى المتفرج مظهر الزمن الحقيقى، والقفزة فى المكان التى حدثت أصبحت بارعة وغير ملحوظة.

الاستطراد والتطويل:

نحن الآن نأخذ لحظة ونجعلها تبدو أطول، أى نطيل الزمن. عادة ما يحدث هذا الإسهاب عند نهاية الأفلام، كما فى مشهد السلم فى نهاية فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة" (١٩٤٦) أو سير مارلون براندو وسط زحام عمال الميناء عند نهاية فيلم كازان "على رصيف الميناء" (١٩٥٤). لكن هذا الاستطراد أو الإسهاب يحدث بشكل منتظم طوال الأفلام. والحالتان اللتان ذكرناهما توًا يعتمدان على **سلسلة من اللقطات** لتحقيق هذا الغرض، وذلك هو ما يحدث فى أغلب الحالات. لكن يمكن أن يكون الإسهاب أيضًا حركة كاميرا واحدة، مثل نهاية فيلم كوبولا "الأب الروحى–

الجزء الثانى" (١٩٨٧)، حيث تتحرك الكاميرا إلى لقطة قريبة "جدًا" للوجه المعذب لمايكل (آل باتشينو)، إن الحركة تجعلنا ندخل رأس مايكل وتسمح لنـــا بـــالإطلاع على أفكاره وإدراكه ما آل إليه.

ويمكن أيضًا استخدام الاستطراد أو الإسهاب **لإعداد** المتفرج لما سوف يحدث بعد هذه اللحظة، وفى الوقت نفسه ذلك خلق **التشويق** حول ما سوف يحدث. فى فيلم إيريك رومير "مواعيد غرامية فى باريس" (١٩٩٧)، إن بطل إحدى القصص الثلاث فنان، نراه يمضى عائدًا إلى الاستوديو الخاص به فى سلسلة طويلة من اللقطـــات. إن **هذا الانتباه المفرط لما هو عادى** يخلق توقعًا فى المتفرج، ومن ثم تشويقًا. ونتيجـــة هذا الإسهاب تحدث عندما تدخل البطلة (الخصم) إلى الفيلم بأن تعبـــر علـــى الفنـــان وهى تمضى إلى الاتجاه المعاكس. (إن هذا مثال جيد علـــى التـــشويق فـــى مقابـــل المفاجأة، إن التشويق يستغرق وقتًا، وهو أكثر استخدامًا وشيوعًا فى سرد القـــصص السينمائية، بالمقارنة مع المفاجأة التى تأتى فجأة من اللا مكان وتنتهى فـــى لحظـــة. ومع ذلك فإن للمفاجأة مكانها الذى لا يمكن إنكاره فى ســـرد القـــصص الـــسينمائية، وكثيرًا ما يتم تضمين المفاجأة داخل مشهد تشويق، كم مرة رأينا طائرًا يطير دون أن يلحظه أحد، أو قطة تصدر فجأة هسيسًا وتقفز فى اتجاه الكاميرا؟).

يمكن للاستطراد أو الاستطالة أن تستخدم لخلق مزاج نفسى، مثل كوميـــديا ألان جيه باكيولا – "البدء من جديد" (١٩٧٩). هناك لقطة عامة بطيئـــة، تمـــضى على قضبان فوق المشاركين فى ورشة الرجال المطلقين، بينما يستمعون لـــشكاوى زميلهم العجوز حول كبره فى السن، وهى اللقطة التى تسهب فى المسحة المحبطة المكتئبة التى تلقى بظلالها على المجموعة كلها.

الصورة المألوفة:

قد تردد صورة مألوفة أصداء هارمونيـــة لحظـــة ســـابقة، فتجعـــل اللحظـــة الحاضرة أطول وأكبر. ويشرح شارف ذلك فى كتاب "عناصر السينما": "إننا نعـــرف

أن السينما تعيش على التكرار والتماثل، وبناء الصورة المألوفة يقدم التماثل (السيمترية) فى شكل صورة ثابتة تعاود الظهور، (تلصق) معًا صورًا متناثرة، خاصة فى المشاهد التى تتجزأ فى العديد من اللقطات أو تضم العديد من الشخصيات... وفى العادة يتم "زرع" الصورة المألوفة فى مكان ما من بداية المشهد، ثم تعاود الظهور عدة مرات فى الوسط وعند حل عقدة المشهد فى النهاية".

ويذكر شارف صورة من فيلم روبير بريسون "لانسيلوت البحيرة" (١٩٧٥):

"هناك لقطة وحيدة لنافذة صغيرة ذات طراز قوطى، تعاود الظهور بانتظام على الشاشة، وتعنى الكثير، حيث إن الملكة الوحيدة تعيش خلفها. إن كل مشاعر الفرسان، وصراعاتهم، ودوافعهم، وخيالاتهم، وتعصباتهم، كل فلسفتهم عن الحياة، ترتبط بهذه النافذة الصغيرة".

ولا تحتاج الصورة القوية إلى الظهور أكثر من مرة لتصير مألوفة، لذلك فإننا عندما نراه فى المرة التالية نتعرف عليها على الفور، مثل المدخل الأمامى لقصر الجاسوس النازى فى "سيئة السمعة" (انظر الجزء الخامس، الفصل الخامس عشر). عندما تصل أليشيا (إنجريد بيرجمان) إلى الباب الأمامى للمرة الأولى، لا يلحظ المتفرج كيف يتم تأسيس جغرافية المكان لأنه مكتمل مع الحدث فى تلك اللحظة، ونحن نشعر بالفضول مثل أليشيا تجاه المنزل؛ لكن إذا لم نطلع على العظمة المهيبة لواجهة المنزل قبل ذروة النهاية للفيلم التى تحدث داخل إطار مماثل؛ فإننا قد نتساءل فى تلك اللحظة التى يحدث فيها الحل الدرامى النهائى: "يا للهول، كم هو كبير هذا الباب". بالإضافة إلى ذلك فإن هيتشكوك يستخدم لقطة تراكينج ممتدة زمنيًا ولكن معكوسة، لكى ندخل القصر ثم نخرج منه – وهى ملاحظة مألوفة تتردد أصداؤها فى نفس المتفرج، وتجلب له المتعة الجمالية فى استخدام المخرج لمثل هذه السيمترية.

ويمكن إدماج الصور المألوفة مع إعداد المشهد المألوف لتوجيه انتباه المتفرج إلى جغرافية مكان قد تكون غير ملحوظة أو صعبة على التذكر، مثل غرفة معيشة عادية سوف تستخدم أكثر من مرة فى مشهد واحد. ولتوجيه انتباه المتفرج؛ فإن من المطلوب تحديد الزاوية التى تعبر عن "هذه هى الغرفة ذاتها"، فالزاوية التى تقترب فيها الشخصيات من أريكة، من اتجاه الشاشة ذاته، يمكن أن تعطى المتفرج كل المعلومات التى يحتاجها. ومن ناحية أخرى، فإن زاوية تقترب فيها الشخصيات من الأريكة من اتجاه شاشة معاكس للاتجاه الذى كانت عليه فى مشهد سابق، قد تشوش المتفرج حتى إن ذلك قد يقطع اللحظة الدرامية.

وصورة قوية تخرج من الكادر يمكن أن تجعل المتفرج يتوقع عودة هذه الصورة، ويمكن استخدام هذه الظاهرة لخلق التوتر حتى لو كان هذا التوقع على مستوى اللا وعى. فكر مثلاً فى البرميل الأصفر الذى يخرج من الكادر من فيلم سبيلبيرج "الفك المفترس" (١٩٧٥)، بعد أن نشب الرمح الأول فى سمكة القرش. لاحقًا، وعندما تتكرر هذه الصورة المألوفة؛ نجد أنفسنا نتوقع أن البرميل سوف يعود إلى الكادر، وبالفعل فإنه يعود لكى يحقق لنا الإشباع والمتعة.

وهناك أيضًا قيمة أخرى للصورة المألوفة، وهى **الاقتصاد الدرامى**، وهو عنصر مهم فى الحرفة الدرامية منذ مولدها، بدءًا من "وحدة الحدث" عند أرسطو. ومفهوم الاقتصاد الدرامى يقع أغلبه فى نطاق كاتب السيناريو، لكنه متعلق أيضًا بإعداد المشهد والكاميرا والإكسسوار .. وما إلى ذلك. وباختصار، فإنه فى كل مرة يضع المخرج فى اعتباره إضافة عنصر جديد يقوم بدور سردى أو درامى أو حتى إضفاء مسحة مزاج خاص، لا بد أن يسأل نفسه أولاً: "هل يمكننى أن أحقق هذا الدور بما لدىَّ بالفعل؟".

الفصل الثانى

مقدمة للعناصر الدرامية المتضمنة فى السيناريو

تحدثنا فى الفصل الأول عن عناصر تظهر على الشاشة؛ لكن هناك العديد من العناصر المتضمنة فى السيناريو، وعندما يقوم المخرج بالكشف عنها فإنه يدعم الوضوح والتماسك والقوة الدرامية، لما يظهر على الشاشة.

العمود الفقرى والأعمدة الفقرية:

هناك تصنيفان من الأعمدة الفقرية سوف نتعامل معهما، الأول؛ هو العمود الفقرى لفيلمك أو الحدث الرئيسى فيه. وقبل أن نمضى إلى التعريف الدرامى للعمود الفقرى للفيلم؛ فإنه قد يكون مفيدًا استخدام تشابه مع فن النحت. إنك عندما تعمل بالصلصال يقوم النحات أولاً ببناء هيكل عظمى يكون عادة من المعدن لكى يدعم الصلصال، وهذا الهيكل يحدد ضوابط التمثال النهائية. وإذا كان الهيكل العظمى مصممًا ليصور رجلاً واقفًا، فإن من المستحيل على الفنان أن يحوله إلى رجل جالس، وليس مهمًا كمية الصلصال التى يستخدمها لذلك. وحتى دون هذا التمثال شديد المبالغة، فإن هيكلاً مصممًا على نحو ضعيف لرجل واقف – هيكلاً لا يضع فى الاعتبار تشريح وتناسب الهيكل البشرى – سوف يفشل أيضًا فى تحقيق قصد الفنان. وهذا التشبيه يتضمن أن هناك عنصرًا علميًا فى مهمتنا، وتلك بالضبط هى القضية. إن ذلك يطلق عليه الدراماتورجى (للأسف فإن هذا المصطلح فى مصر أصبح مرادفًا للكاتب الدرامى، وهو خطأ شائع – المترجم)، **والهيكل العظمى للدراماتورجى هو العمود الفقرى – أو القوة الدافعة أو المفهوم، الذى يتخلل كل عنصر من عناصر القصة، وبذلك يجعل القصة متماسكة.**

كتب عن ذلك المخرج المسرحى هارولد كليرمان فى كتابه "عن الإخراج":

"عندما لا يحدد المخرج العمود الفقرى لمسرحيته، فإنها سوف تصبح بلا شكل، وسوف تمضى المشاهد الواحد بعد الآخر دون ضرورة تضيف إلى "المعنى" الدرامى الكلى".

وبعد تحديد العمود الفقرى للفيلم، من الضرورى تحديد الأعمدة الفقرية لشخصياتك، أى أفعالها الرئيسية، وهى الهدف الذى ترغب فيه كل شخصية رغبةً طاغية وتطمح إليه وتشتاق له. ويجب أن يكون الهدف بالغ الأهمية، وربما مسألة حياة أو موت. ربما يجب على الشخصية أن تنقذ مزرعة أو تكسب حبها أو تكتشف معنى جديدًا للحياة، أن تعيش حياة دون كذب أو أيّ من هذه الأهداف التى لا تحصى ويرغب فيها البشر. وكلما كانت الشخصية ترغب فى شىء على نحو أكثر، سوف يهتم المتفرج أكثر بإذا ما كانت الشخصية سوف تصل إلى هدفها أم لا. وعلاوة على ذلك، يجب على العمود الفقرى للشخصية أن يكون تحت مظلة العمود الفقرى للفيلم. ويكتب كليرمان عن ذلك: "يجب أن يفهم العمود الفقرى للشخصية باعتباره ينبع من الحدث الرئيسى للعمل. وإذا ما كانت هذه العلاقة غير واضحة أو غير موجودة، تكون الشخصية بلا وظيفة تؤديها فى العمل".

عندما قام كليرمان بإخراج مسرحية يوجين أونيل "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، توصل إلى الأعمدة الفقرية التالية: بالنسبة إلى المسرحية ككل فإن عمودها الفقرى هو "البحث داخل الذات عن الشىء المفقود"، وبالنسبة إلى تايرون هو "الحفاظ على أبوته"، وبالنسبة إلى مارى هو "أن تجد طريقها لهدفها، وبيتها"، وبالنسبة إدموند "أن يكتشف أو يفهم الحقيقة"، وبالنسبة إلى جيمى "أن يحرر نفسه من الذنب".

كان إيليا كازان – أحد مخرجى المسرح والسينما المهمين فى أمريكا – عضوًا فى "مسرح الفرقة" فى الأربعينيات والخمسينيات، وشارك كليرمان المنهج

نفسه. وهناك فى كتاب "المخرجون عن الإخراج" من إعداد تـوبى كـول، فـصل بعنوان "دفتر ملاحظات المخرج" عن مسرحية "عربة اسمها الرغبة"، والذى يعطينا نظرة بالغة الأهمية للعمل البحثى الدقيق والثاقب الذى قام به كازان. رأى كـازان أن العمود الفقرى لبلانش هو "أن تجد الحماية"، وبالنسبة إلى ستيلا "أن تحافظ على ستانلى"، وبالنسبة إلى ستانلى "أن يبقى على الأشياء كما هى"، وبالنسبة إلى ميـتش "أن يهرب من أمه".

لقد قال فيديريكو فيللينى أن صنع فيلم بالنسبة إليه يشبه المهمة العلمية لإطلاق صاروخ فضائى؛ لكن الأكثر ترجيحًا أنه لم يستخدم بشكل واعٍ العمود الفقرى للفـيلم أو الشخصيات. ومع ذلك فإن هناك وحدة فنية عضوية موجودة فـى عملـه المهـم "ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، (والذى حللنـاه فـى الجـزء الخـامس، الفـصل ١٧). وعلى مستوى ما أعطى فيللينى اهتمامًا بتلك القطعة المهمة من الدراماتورجى.

وإليك الأعمدة الفقرية فى هذا الفيلم:

- **العمود الفقرى للفيلم:** البحث عن حياة أصيلة.
- **العمود الفقرى لشخصية جويدو:** أن يحيا حياة دون كذبة.
- **زوجة جويدو:** أن يكون زوجها دون كذبة.
- **كارلا:** أن تكون محبوبة (من جويدو وزوجها).
- **ميتزابوتا:** أن ينكر الحياة الأصيلة (بالهرب إلى علاقة غير أصيلة).
- **جلوريا:** أن تجد الخلاص فى المجردات.
- **كاتب السيناريو:** أن يبحث عن المعنى فى الفن.
- **الكاردينال:** السعى إلى الاتحاد بـالرب مـن خـلال الكنيـسة (المـسار الأصيل الوحيد).

• **المرأة فى الملابس البيضاء**: البحث عن الحق، الخير، الجمال.

لأن الأعمدة الفقرية للشخصيات الرئيسية يمكن أن تصنف تحت مظلة العمود الفقرى للفيلم؛ فإن الفيلم يحقق وحدة الفكر التى هى من المتطلبات الأساسية للفن.

والعمود الفقرى أداة تنظيم قوية لدرجة أنه عندما نطبقه بعد أول قراءة للنص؛ فإن ذلك قد يتسبب فى إعادة الكتابة. وربما نجد أن الأعمدة الفقرية لشخصياتنا لا تتلاءم مع مظلة العمود الفقرى للفيلم. هل يعنى ذلك أن لدينا فيلمًا لن يجعل المتفرج يتفاعل معه وينجذب إليه؟ ليس بالضرورة، لكنه سوف يكون أكثر إثارة للاهتمام لو كان كلاً عضويًا. (هناك مخرجون آخرون قد يستخدمون كلمات أخرى لتعريف وتحديد تصنيفات مشابهة تقوم بوظيفة تحقيق الوحدة، مثل "**المقدمة المنطقية**" أو "**الخط الأساسى**")

من بطل الفيلم؟

فى معظم الأفلام الناجحة شخصية رئيسية، و**السؤال الأول فى عملنا البحثى على السيناريو هو: من بطل فيلمنا؟** وهناك طريقة أخرى لطرح السؤال ذاته، وهى الطريقة التى أعتقد أنها أكثر فائدة للمخرج: من بطل هذا الفيلم؟ من الشخصية التى سوف نمضى طوال الفيلم معها؟ ما الشخصية التى سوف نتعاطف مع هدفها أو نخاف عليها، نتعاطف مع تحقيقها لما تريده، أو نخاف من ألا تحققه؟

إننى لم أضم المعيار الرئيسى للشخصية الرئيسية، أنه – أو أنها – "**تدفع الحدث**" طوال الفيلم كله. ليست هذه فكرة سيئة، على العكس فإنها من بين المعتقدات الأساسية لمعظم الكتابة الدرامية (الدراماتورجى). ومع ذلك، فإن هناك العديد من الأفلام الناجحة لا تكون الحال كذلك، مثل شخصية إنجريد بيرجمان – أليشيا –

فى "سيئة السمعة". كما أن هناك العديد من الأفلام الجيدة لا يوجد فيها بطل محورى على الإطلاق، أو ربما توجد سلسلة من الشخصيات الرئيسية مثلما فى فيلم روبرت ألتمان "ناشفيل" (١٩٧٥)، أو فيلم كينجى ميزوجوشى "شارع العار" (١٩٥٦)، وفيلم وودى ألين "هانا وشقيقاتها" (١٩٨٦)، وفيلم جوناثان دايتون وفاليرى فاريس "الآنسة الصغيرة سانشاين" (٢٠٠٦)، وفيلم تود فيلد "أطفال صغار" (٢٠٠٦).

الشخصية:

يقرر بول لوسى فى كتابه - بالغ الروعة عن كتابة السيناريو - "إحساس القصة"، أن أحد أهم الأركان الأساسية فى كتابته الدرامية هو: "اكتب قصصًا بسيطة وشخصيات معقدة".

على الرغم من أن الفيلم يدور فى الزمن المضارع (الحاضر)، فإن الشخصية يتم خلقها فى الماضى. والشخصية هى كل ما يجب عليك عمله قبل أن تخطو هذه الشخصية إلى داخل الفيلم "وراثة الجينات، التأثير العائلى، الظروف الاجتماعية والاقتصادية، خبرة الحياة ... إلخ". وبالطبع فإن بعض التأثيرات أكثر أهمية من تأثيرات أخرى فى قصتنا، ويجب أن نضع لأنفسنا حدودًا حتى لا نغرق فيما هو غير جوهرى. تذكر دائمًا هذا التشبيه: **الفيلم يشبه رحلة فى القطار حيث تبدأ الشخصيات رحلتها بما يكفى فقط من المتاع للرحلة.**

هناك قصة تروى دائمًا عن الشخصيات تستحق تكرارها هنا. كان هناك ضفدع يجلس بجوار نهر ارتفعت فيه مياه الفيضان، اقترب منه عقرب وقال له: "يا سيد ضفدع، النهر واسع ولن أستطيع عبوره، هل تأخذنى من فضلك لأعبره وأنا فوق ظهرك؟".

"لا"، هكذا أجاب الضفدع، "عندما نصل إلى منتصف النهر سوف تقتلني بلدغتك".

أجاب العقرب: "كيف لي أن أفعل ذلك؟ لو قتلتك فسوف تغوص إلى القاع وسوف أغرق".

لم يفكر الضفدع في هذا السيناريو لكنه بدا أنه معقول، وقال للعقرب: "ماشي، اقفز".

"أشكرك جدًا يا سيد ضفدع"، قالها العقرب وهو يقفز فوق ظهر الضفدع.

كان الضفدع سباحًا قويًا، وفي وقت وجيز وصلا إلى منتصف النهر، لكن لا يزال هناك الكثير لا يمكن للعقرب أن يقطعه للضفة الأخرى. ومع ذلك فإن العقرب لدغ الضفدع، وعندما بدأ الضفدع في الموت من أثر السم، وبدأ العقرب في الغرق لأنه فقد الوسيلة التي كان يركبها، تساءل الضفدع وهو غير مصدق: "لماذا؟ لماذا لدغتني؟".

أجاب العقرب: "إنه طبعي (شخصيتي)".

نحن معتادون على الشخصيات السينمائية المعقدة: جويدو في "ثمانية ونصف" (فيلليني، ١٩٦٣)، وفوستر كين في "المواطن كين" (أورسون ويلز، ١٩٤١)، وريك في "كازابلانكا" (مايكل كيرتز، ١٩٤٢)، ومايكل في "الأب الروحي" (فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٧٢)، وبلانش وستانلي في "عربة اسمها الرغبة" (كازان، ١٩٥١)، وجون فوربس ناش جونيور في "عقل جميل" (رون هوارد، ٢٠٠١)، وفيونا في "بعيدًا عنها" (سارا بوللي، ٢٠٠٦)، وبيير بيديرس وكاتيا في "مقابلة" (ستيف بوشيمي، ٢٠٠٧).

ودراسة الشخصية في "دفتر ملاحظات المخرج" كازان، عن فيلم "عربة اسمها الرغبة"، شديدة الذكاء ليس فقط لأنها تصل إلى لب الشخصية؛ وإنما لأنها أيضًا تكشف عن التموجات والتغييرات في هذا اللب التي تجعل الشخصيات آسرة.

والعالم النفسى الذى يستكشفه بازان قبل العمل مع الممثلين يحدد مسار التصرفات والسلوك الذى سوف يجعل هذا العالم النفسى فى النهاية متاحًا للمتفرج. وتكتسب هذه النقطة أهمية كبرى فى أولى ملاحظاته التى يوجهها لنفسه: "فكرة – يتألف الإخراج فى النهاية من تحويل العالم النفسى إلى سلوك". إن أكثر الشخصيات تعقيدًا فى المسرحية/ الفيلم هى بلانش، ويدفع كازان نفسه فى "دفتر الملاحظات" لكى يكتشف كل الطبقات المتفاوتة لشخصيتها. "حاول أن تجد شخصية مختلفة تمامًا، شخصية صنعت الدراما والرومانسية لنفسها من أجل بلانش لكى تلعبها فى كل مشهد. إنها تلعب أحد عشر شخصًا مختلفًا. إن ذلك سوف يعطيها نوعًا من السطح الوامض المتغير الذى يجب أن يكون لها. وكل الشخصيات الإحدى عشرة هذه يجب ألا تكون داخل التقاليد الرومانسية للجنوب الأمريكى قبل الحرب الأهلية".

ليس هناك مخرج أكثر من كازان ارتباطًا بفكرة أن كل ما يفعله المخرج يهدف إلى التأثير فى المتفرج. إننا نقرأ مرة أخرى فى "دفتر ملاحظات":

"يجب فى البداية أن يرى المتفرج تأثير بلانش السيئ على ستيلا، يجب أن يريد أن يطردها ستانلى، الذى يفعل ذلك بالفعل. إنه يكشف عنها، وتدريجيًا يرى المتفرج كيف أنها تعانى الألم بالفعل، واليأس، كما سوف يشعر بدفئها ورقتها وحبها... ليبدأ المتفرج فى التعاطف معها، ويبدأ فى إدراك أنه يرى احتضار شيء غير عادى... شيء ملون، متغير، مشحون بالعاطفة، مفقود، مرح، مبدع، إنه تكاملها... عندئذ سوف يشعر المتفرج بالمأساة".

والدراسة الكاملة التى يقوم بها كازان لشخصية لا تتناول الماضى فقط، لكنه يتطلع أيضًا إلى المستقبل ويتنبأ به (كما فى حالة ستانلى): "إنه متكيف الآن... فيما بعد، وعندما تنطفئ قواه الجنسية سوف ينطفئ هو الآخر، المشكلات سوف تأتى لاحقًا، سوف يصبح شديد البدانة".

الظـــــروف:

الظروف ببساطة هى الموقف الذى تجد فيه الشخصيات نفسها. ويمكن لهذه الظروف – من وجهة نظر الشخصية – أن تكون موضوعية أو ذاتية، حقيقيـــة أم متخيلة. وفى سيناريو فيلم طويل، تكون ظروف الشخصيات – خاصة الرئيـسية – فى الأغلب غير صريحة وواضحة، إنها ليست فى المتناول؛ لكـن فــى الأفــلام القصيرة قد لا تكون الظروف الكاملة للشخصية موجودة فى النص.

العلاقة الديناميكية:

العلاقة المشار إليها هنا ليست العلاقة الاجتماعيـــة، مثــل علاقـــة الــزوج والزوجة، الصديق والــصديقة، الأب والابــن، الأم والابنـــة، ومـــا إلـــى ذلــك. إن تلك العلاقات الثابتة هى حقائق القصة، وسوف تتضح فى قسم العرض. إن مـــا نبحث عنه هو العلاقة الديناميكية الموجودة بين شخصيتين .. العلاقة التى تعطى ما أسميه **الرحيق الدرامى**، أين نجدها؟

العلاقة الديناميكية موجودة فى اللحظة الحاضرة، فى "الآن"، ويتم تأسيـــسها دائمًا من خلال عيون الشخصيات، وقد تكون موضوعية أو ذاتية تمامًا. والنقطـــة المهمة دائمًا هى كيف "ترى" الشخصية شخصية أخرى فـــى اللحظـــة الحاضـــرة. وعلى سبيل المثال؛ فإن عروسًا قد ترى عريسها فى يوم الزفاف "الفارس ذا الدرع المتلألئ"، وبعد سبع سنوات قد تراه "قيود سجنها". أو أنها تراه يوم زفافها باعتباره "وسيلتها للخروج من المدينة". وقد يرى الأب ابنه على أنه "خيبة الأمل"، وقد يرى الابن أباه على أنه "الريس المتسلط". وفى مجرى الفيلم قد يغير الأب، نفسه، نظرته إلى الابن، كما يغير الابن نظرته إلى أبيه.

ما تريده الشخصية:

ما تريده الشخصية يختلف عن العمود الفقرى فـى أنـه أهـداف أصـغر (ويمكن أن نسميها "موضوعية") يجب الوصول إليها قبل تحقيق الهـدف الأكبـر للعمود الفقرى. وعلى سبيل المثال فإن العمود الفقرى للبطل فـى فـيلم "ثمانيـة ونصف" هو أن "يعيش حياة أصيلة" – حياة ليست كذبة – لكنه يريد أيضًا أن يصنع فيلمًا عظيمًا وأن يكون زوجًا طيبًا. وهناك أيضًا أهداف أصغر (لكنها ليست قليلـة الأهمية) وأكثر إلحاحًا تظهر فى المشاهد المنفصلة، ويطلق عليها **أهداف المـشهد.** وبالنسبة إلى البطل جويدو، فإن هناك مشاهد يريد فيها أن يهـرب أو يـسترضى أو يزيغ. إن تلك جميعًا أهداف "أصغر" قد تتعارض مع الهـدف الأكبـر للعمـود الفقرى، أو **هدف الحياة** – لكن زوجته وأطفاله جوعى، وهو يريـد أن يطعمهـم، لكنه لا يستطيع أن يجد ما يعيلهم به إلا أن يقوم بأفعال لا أخلاقية.

ومن المترادفات لما تريده الشخصية فى الدراما هو **العقبة** فـى الحـصول على هذا الهدف، وهذا هو ما يستثير الصراع أو الرحلة الدرامية. إن هذا هو مـا يقدم الصراع.

"هه، هل سوف تحبنى بقية حياتى؟".

"سوف أفعل".

نهاية الفيلم.

إذا لم يكن هناك هذا القبول، فسوف يكون الرفض: "فى سـتين داهيـة يـا مجنونة" – وهنا تكون لدينا عقبة إجبارية تحتم الصراع الإجبارى؛ ولكن إذا ما كان هذا هو "ما تريده الشخصية" بالفعل.

وهناك ثلاثة احتمالات فيما يتعلق بما تريده الشخصية: أن تنجح الشخصية فى الحصول على ما تريده، أن تفشل فيه، أن تنحرف للبحث عن هدف آخر جديد أكثر إلحاحًا.

ومن المهم أن نفرق بين ما تريده الشخصية وما تحتاجه. وبالاقتباس عن ميك جاجر: "إنك لا تستطيع دائمًا أن تحصل على ما تريده، لكنك إذا حاولت فقد تحصل على ما تحتاجه". إن هذا التفريق يقدم فى الأغلب أساس المفارقة فى قصصنا، وهى أداة قوية جدًا تستخدم فى حكى القصص منذ أيام الإغريق القدماء.

التوقعات:

قد تريد الشخصيات شيئًا؛ لكن هل تتوقع أن تحصل عليه؟ هل هم خائفون مما قد يحدث، أم أنهم واثقون؟ إن تلك الحالة النفسية مهمة أن يعرفها المتفرج حتى يمكنه أن يفهم تمامًا لحظة محددة فى القصة. وفى أحد المشاهد - إذ تتعارض توقعات كل شخصية، ونحن نعلم بذلك - يتم خلق التوتر الدرامى. (سوف تكون هناك لاحقًا مناقشة أكثر استضافة لما يجب أن يعلمه المتفرج، ومتى).

الأفعال:

تتم رواية الدراما من خلال أفعال الشخصيات، ويجب توضيح هذه الأفعال للمتفرج حتى يتذوق القصة بشكل كامل، ومن ثم يفهمها. إن الشخصيات تقوم بالأفعال لكى تحصل على ما تريده. إن هذا الأمر يبدو واضحًا بما فيه الكفاية أن الشخصيات نادرًا ما تقوم بأفعال لا علاقة لها بما تريد الحصول عليه. إنهم لا يرفعون أعينهم أبدًا - بإرادتهم - عن الهدف، لكن هناك استثناءات .. فى بعض الأحيان سوف تقوم الشخصيات بأفعال ليست لها علاقة بأهدافها العاجلة، لكنها أفعال تتولد عن طبائعها المتأصلة، مثل العقرب.

وتستطيع الشخصية؛ أن تقوم بفعل واحد من خلال لحظة معينة. إن ساندى مايزنر، أستاذ التمثيل الشهير، كان يقابل دائمًا ممثلين مبتدئين لا يعتقدون أن الأمر كذلك، وربما تصوروا أن ذلك يضع حدودًا لهم؛ لكن مايزنر كان يطلب من المتشككين أن يقفوا ويصيح فيهم: "أضيئوا الأنوار وافتحوا النافذة".

وهناك سوء فهم شائع آخر هو أن الممثلين يمثلون العواطف، إنهم لا يفعلون ذلك. من أين تأتى العواطف؟ إن الحياة العاطفية للممثل/ الشخصية تأتى أساسًا من الأفعال المقترنة بما يريدون، والموجودة فى سياق العلاقات الدرامية والظرف.

والحوار فعل .. إننى لو قلت لك "أهلاً"، فقد يكون ذلك تحية، لكنك لو وصلت فصلى متأخرًا نصف ساعة فسوف يكون ذلك تأنيبًا. والفهم الكامل للظرف، وما تريده الشخصية هو ما يوصلنا إلى القصد الحقيقى للفعل.

النشـــاط:

من المهم التفريق بين الفعل والنشاط. افترض أنك جالس فى عيادة طبيب الأسنان تقرأ مجلة. هل أنت تنتظر أم تقرأ؟ فى الأغلب أنت تنتظر. وبمجرد أن يستعد طبيب الأسنان لك، سوف ترمى المجلة من يدك. إذن ما هى القراءة هنا بالمعنى الدرامى؟ إنها نشاط يصحب فعل الانتظار.

نبضات التمثيل/ الفعل:

نبضة التمثيل/ الفعل (التى يطلق عليها أيضًا **نبضة الأداء**): وهى كل وحدة من وحدات الفعل تقوم بها الشخصية. وهناك بالمعنى الحرفى مئات من نبضات الفعل هذه فى فيلم طويل. وفى كل مرة يتغير فيها فعل الشخصية؛ تبدأ نبضة فعل جديدة، وكل نبضة فعل يمكن أن توصف باستخدام أحد الأفعال (بالمعنى اللفظى أو النحوى – المترجم).

فى المثال الذى يأتى فيه الطالب إلى الفصل متأخرًا؛ فإن الفعل الذى أصف به ما أقوم به هو "التأنيب"، وتلك هى نبضة الفعل هنا. وقبل أن تحدث هذه النبضة كانت هناك على الأقل نبضة فعل واحدة تسبقها، بصرف النظر عن الظروف أو الأهداف الموجودة فى تلك القصة. ما تلك النبضة من الفعل التى يجب أن تسبق أى حوار بين الشخصيات؟ الوعى! فلكى تؤنب شخصًا – أو تحييه – يجب أن تكون واعيًا أولاً بأنه موجود وحاضر.

وبالإضافة إلى العناصر السردية/ الدرامية التى سبق تقديمها، هل هناك عناصر أخرى قد تكون مفيدة؟ هناك بالفعل، وهى تمضى إلى قلب المنهج الذى يقدمه هذا الكتاب. لقد وجدتها متضمنة فى مئات من المشاهد الدرامية فى أفلام من كل نمط فيلمى وثقافة. والمخرجون الذين يستطيعون تحديد هذه العناصر سوف يصلون إلى وضوح المشاهد التى تغذى فيلمهم بالممثلين وإعداد المشهد والكاميرا.

وهذه العناصر الثلاثة الإضافية التى حددتها وأعطيتها أسماء هى الوحدات الدرامية، النبضات السردية، نقطة ارتكاز المشهد. وكل منها له علاقة بتنظيم الفعل (أو الحدث) داخل المشهد.

الوحدات الدرامية:

يمكن تشبيه الوحدة الدرامية بالفقرة فى النثر، إنها تحتوى على فكرة درامية مسيطرة واحدة. والحفاظ على الأفكار الدرامية منفصلة يجعلها أكثر قوة ووضوحًا بالنسبة إلى متفرج. وكما فى النثر، عندما نتحول إلى فكرة جديدة، لنخبر القارئ بتطور التفكير،أو إخباره فى حالة الفيلم الدرامى بأن هنا تغييرًا و/ أو تصاعدًا سرديًا أو دراميًا. وهذا الإخبار بالتغيير يعطى المتفرج إحساسًا بقوة الدفع السردية إلى الأمام.

وتحديد الوحدات الدرامية تساعدنا فى إدماج **التجسيدات المكانية** فى إعداداتنا للمشهد، أو "الفقرات الجغرافية" التى سوف تحتوى على "فكرة" واحدة قوية (أى فعل أو حدث رئيسى واحد). وعلى سبيل المثال:

إقناع، إغراء، تهديد، توسل.

إذا أعطينا كلاً من هذه الوحدات الدرامية تجسيدًا مكانيًا مختلفًا، فإن سلسلة الأفعال – أو الأحداث – سوف **تتكشف** بطريقة أكثر قوة، لأن قصد الشخصية ويأسها المتزايد سوف يصبح أوضح – وأكثر **تجسيدًا** – للمتفرج. والوضوح الذى نراه فى المخطط السابق سوف يكون مفيدًا فى العمل مع الممثلين، وبالطبع فإنه يجب أن يؤخذ فى الاعتبار عند التخطيط لأوضاعهم بالنسبة إلى بعضهم وبالنسبة إلى الكاميرا.

النبضات السردية:

لماذا يقوم المخرج بتحريك الكاميرا أو القطع من لقطة إلى أخرى؟ لماذا يطلب المخرج من شخصية أن تتحرك من أحد جوانب الغرفة إلى جانب آخر؟ هل يتم ذلك بشكل عشوائى، أم أن من الممكن تفسيره؟ وإذا لم يكن من الممكن تفسيره، فإنه لا يمكن تعلمه. إننى أعتقد أن من الممكن تفسيره، ليس فقط بالنسبة إلى بعض الأفلام، وإنما لكل الأفلام الدرامية/ الروائية.

لنحو قرن من الزمان كان مفهوم النبضة يستخدم فى التمثيل كوحدة من وحدات الحدث أو الفعل من وجهة نظر شخصية ما؛ ومع ذلك فإن من الممكن التفكير فى النبضات من منظور المخرج باعتبارها وحدات لتقدم السرد.

وأغلب نبضات المخرج – أو كما أطلق عليها "**النبضات السردية**" – هي وحدات التمثيل (أو الفعل) التي يجسدها المخرج (يضعها في إطار الكادر). وكل النبضات السردية تحتوي على "لحظة قصة" مركزة (مثل تصاعد مهم في الحدث، أو تغييرات في اتجاهه)، أو تجسد نقاط الحبكة الأساسية في القصة، وتلك النقاط مثال على النبضات السردية التي تختلف عن نبضة التمثيل أو الفعل.

والنبضات السردية يتم تجسيدها من خلال إعداد المشهد و/ أو الكاميرا، وعملية المونتاج توصل هذا التجسيد. وعندما يقوم المخرج بإعداد المشهد والكاميرا – إما على نحو منفصل وإما معًا – فإنه يشير للمتفرج إلى أن هناك شيئًا مهمًا قد حدث، أو يتنبأ بأن شيئًا مهمًا على وشك أن يحدث. وإذا ما كانت أو لم تكن نبضة الفعل هي أيضًا نبضة سردية، فإن هذا يعتمد على الأسلوب الذي يقدم به المخرج قصته، فهناك مخرجون يؤكدون أكثر من غيرهم على النبضات السردية.

نقطة الارتكاز:

في مشهد درامي يكون هو مشهد شخصية ما، وتكون الشخصية تريد شيئًا من الصعب الحصول عليه؛ فإن النبضة السردية الأهم تكون هي **نقطة الارتكاز** – وهي اللحظة في المشهد إذ تمضي الأشياء في هذا الاتجاه أو ذاك بالنسبة إلى الشخصية. يمكن للمرء أن يطلق عليها نقطة التحول، لكنني أفضل هذا المصطلح بالنسبة إلى البناء الدرامي الكلي للفيلم (يستخدم مصطلح **نقطة التحول** عادة للإشارة إلى نقطة الحبكة التي تحدث عند نهاية الفصلين الأول والثاني منها). وفي فيلم روائي يحتوي – مثلاً – على ستة مشاهد درامية؛ قد تكون هناك نقطتا تحول، ولكن هناك ست نقاط ارتكاز.

في الفصل التالي سوف نستكشف كيف يتم استخدام كل العناصر المختلفة التي قدمناها في هذا الفصل، في مشهد درامي بواسطة مخرج يجيد حرفته.

الفصل الثالث

تنظيم الحدث في مشهد درامي

ما الذى يميز مشهد دراميا عن المشاهد الأخرى؟ أحد الاختلافات المهمة هو أنه فى المشهد الدرامى هناك شخصية تريد بقوة أن تحقق شيئًا تعارضه فيه الشخصيات الأخرى فى المشهد. إننى دائمًا أقارن المشاهد الدرامية بمباراة تنس أو مصارعة اليد. هناك فى المشهد الدرامى القوى سؤال يثار: هل الشخصية الفلانية سوف تحصل على ما تريد، أم أنها سوف تنال الهزيمة؟ وهذا يؤدى إلى الصراع، وهو جوهر الدراما. وأغلب الحدث فى مثل هذا المشهد يكون فى الحوار، على الرغم من أن هناك استثناءات، ومعظم ردود أفعال الشخصية تكون نفسية (تحدث داخل رأس الشخصية) لذلك فإن من المهم أن **تجسيد** الحدث فى هذه المشاهد يوضح للمتفرج الحياة الداخلية للشخصيات.

والتجسيد والتنظيم الجيدان لمشهد درامى لن يجعلاه أكثر إثارة للاهتمام، لكن الأكثر أهمية هو أنهما سوف يؤكدان على العالم النفسى لكل لحظة واضحة بالنسبة إلى المتفرج.

والمشهد التالى هو مشهد الشرفة من فيلم "سيئة السمعة"، وقد اخترته لأنه مثال واضح غير ملتبس للمشهد الدرامى، قام بصنعه مخرج عظيم ينعكس إعداده المنهجى قبل التصوير فى حركات الممثلين، الكاميرا، المونتاج، لكى يسمح لنا بالاستكشاف الكامل للعناصر الدرامية التى قدمناها فى الفصل الثانى، وكيف أنها يمكن أن تساعد فى التجسيد الكامل للنص.

العناصر الدرامية فى فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة:

يحدث هذا المشهد فى بداية الفصل الثانى، وملخص القصة – حتى تلك النقطة – هو أن دلفين (كارى جرانت) هو عميل مخابرات أمريكى قام بتجنيد

أليشيا (إنجريد بيرجمان)، المرأة التى تحب أن تشرب ولها عشاق كثيرون. إنهما كليهما لا يعرفان ما تخطط لهما وكالة المخابرات وقبل أن يكتشفا ما المهمة، يقعان فى الحب.

الظروف:

فى المشهد السابق مباشرةً على مشهد الشرفة، تلقىّ دلفين تعليمات من الوكالة. أن عليه أن يخبر أليشيا – المرأة التى يحبها بصدق – بالمهمة الأولى: الإغواء لتاجر سلاح ألمانى يدعى سباستيان من أجل الحصول على معلومات.

من بطل هذا المشهد؟

لكى نتذوق هذا المشهد جيدًا، فإن علينا أن نكون فى رأس أليشيا، ونطلع على عالمها النفسى لحظة بلحظة. سوف نكتشف فى الفصول الأخيرة كيف أن هيتشكوك يساعدنا فى الوصول إلى ذلك؛ بأن يجعل عالمها النفسى مرئيًا لنا من خلال الإعداد الدقيق للمشهد واستخدامه للكاميرا لكى تقوم بدور الراوى.

التوقع:

يتم الإفصاح عن توقع أليشيا منذ بداية المشهد. هناك إثارة فى صوتها وهى تحضِّر العشاء، وتتحدث على نحو مفكك وغير مترابط باهتماماتها "كزوجة" بالحياة العائلية، وتفكيرها فى أنه لا بد أن "الزواج شىء رائع". أما دلفين، الذى كان منذ ساعة مضت على وشك أن يترك نفسه على سجيتها معها، فقد زاد من حرصه تجاهها لأنه يتوقع أن ينال الأذى. إنه يتوقع أنها سوف تقبل المهمة، وتسلم نفسها لشخص آخر.

ما تريده الشخصيات:

أليشيا تريد أمسية رومانسية؛ هما فقط على مائدة عشاء فى الشرفة لوجبة صنعت فى البيت، وهو ما يشير إلى رغبتها المتوهجة فى "تصعيد" علاقتها مع

دلفين. بعد هذه الليلة سوف يصبحان عاشقين أو زوجين. أما دلفين فقد كان يريد الشيء ذاته، لكن قبل اجتماعه مع بريسكوت. إنه الآن (في قرارة نفسه – المترجم) يريد من أليشيا أن ترفض المهمة، أن ترفض إغواء الرجل النازى. إنه لن يعطيها حبه إلا إذا فعلت هى ذلك.

العلاقات الديناميكية:

بالنسبة إلى أليشيا، فإن دلفين لا يزال **فارس الأحلام**، الرجل الذى توقفت عن تعاطى الخمر من أجله، الرجل الذى سوف تغير حياتها من أجله، الرجل الذى أنقذها من وجود بلا معنى. وبالنسبة إلى دلفين، فإن أليشيا عادت إلى حالة سابقة، **المرأة الغاوية**، أو كما تقول أليشيا ذاتها فى المشهد: "ماتاهارى"، المرأة التى يمكن أن تؤلمه إذا سمح لها بالاقتراب منه، إذا ترك نفسه على سجيته معها. فى مشهد سابق كانت قد سألته: "هل تخشى أن تقع فى حبى؟"، فيجيبها: "لن يكون ذلك صعبًا".

(هناك جزء من المشهد التالى يدور فى المطبخ وغرفة المعيشة، ومن الناحية التقنية فإنهما سوف يعتبران منفصلين، لكننى أضمهما هنا كجزء من مشهد الشرفة لأن هذه المشاهد جميعًا متصلة مكانيًا وزمانيًا. ويجب على المخرج اعتبارها كلاً دراميًا، يتكامل دون فواصل فى المسار الدرامى الشامل الذى يحتوى هنا على بداية ووسط ونهاية – وتلح إحدى السمات المحددة لأى مشهد درامى).

مشهد الشرفة فى "سيئة السمعة" مع الهوامش:

فيما يأتى مشهد الشرفة وعليه الهوامش، بـ "الوحدات الدرامية، نبضات الفعل، النبضات السردية، نقطة الارتكاز". نبضات الفعل فى الهامش على اليسار، أما النبضات السردية فيوضع تحتها خط.

بداية الوحدة الدرامية الأولى:

غرفة المعيشة/ شقة أليشيا - ليل

دلفين يدخل ويسير عبر غرفة المعيشة إلى الشرفة.

أليشيا : (خارج الكادر) ديف، هل هو أنت؟ **تحية**

دلفين : آه. **إجابة**

أليشيا : (خارج الكادر) أنا سعيدة أنك تأخرت، لقد أخذت هذه الدجاجة وقتًا أكثر مما توقعت. **مشاركة**

: ماذا قالوا؟ **تساؤل**

المطبخ/ شقة أليشيا – ليل

أليشيا تقطع الدجاجة.

أليشيا : آمل أن تكون قد استوت زيادة عن اللزوم **اعتذار (عدم وجود إجابة)**

غرفة المعيشة/ شقة أليشيا – ليل

أليشيا : (خارج الكادر) أعتقد أن من الأفضل تقطيعها هناك. إلا إذا كنت تريد نصفًا لنفسك. سوف تكون معنا سكاكين وشوك على أى حال. لقد قررت أن نأكل بشياكة. **تواصل**

تدخل أليشيا مع طبقين للعشاء، وتنتقل إلى الشرفة حيث تضع أحد الطبقين على مائدة العشاء.

أليشيا : لا بد أن الزواج رائع مع هذا النوع من الأشياء كل يوم. **تخمين**

تعطى دلفين قبلة، ثم تضع الطبق الثانى على المائدة. **ارتباط**

: هل الجو بارد فى الخارج؟ ربما يجب أن نأكل فى الداخل. **تساؤل**

تلتفت إلى دلفين وتضع ذراعيها حوله. **تحية**

هه؟ **تصميم**

الوحدة الدرامية الثانية:

الشرفة/ شقة أليشيا – ليل

أليشيا تعطى دلفين قبلة. هو لا يبدى استجابة.

أليشيا	: هل حدث شىء كهذا من قبل؟ ما الأمر؟ تبدو متوترًا. هل هناك مشكلات؟ يا للا يا حلو قل لماما ما يدور. كل هذه السرية سوف تدمر عشائى الصغير. يا للا يا مستر دى. مكشر ليه؟	**البحث (عن سبب)**
دلفين	: بعد العشاء.	**محاولة للتأخير**
أليشيا	: لا، الآن. انظر، سوف أسهل الأمر عليك. لقد حان الوقت لكى تخبرنى أن لك زوجة وطفلين محبوبين، وأن تلك العلاقة المجنونة بيننا لا يمكن أن تستمر أطول من ذلك.	**إغراء بالكلام**
دلفين	: أراهن أنك سمعت هذه الجملة بما فيه الكفاية.	**اتهام**
أليشيا	: بتضرب كل مرة تحت الحزام... ده مش عدل يا حبيبى.	**اعتراض**
دلفين	: فوتى دى. لدى أشياء أخرى نتحدث عنها. عندنا مهمة.	**إعلان**
أليشيا	: أوه، إذن هناك مهمة.	**تأكيد**
دلفين	: أنت... أنت... هل تذكرين رجلاً يدعى سباستيان؟	**تساؤل**
أليشيا	: أليكس سباستيان؟	**توضيح**
دلفين	: (خارج الكادر) نعم.	**تأكيد**
أليشيا	: أحد أصدقاء أبى، نعم.	**توضيح**

دلفين	: لقد كان منجذبًا إليك.	تلميح
أليشيا	: لم أكن أستجيب له كثيرًا.	إنكار
دلفين	: طيب، إنه هنا، رئيس مجموعة بيزنس ألمانية كبيرة.	إخبار
أليشيا	: كانت عائلته تملك ثروة دائمًا.	تقرر (حقيقة)
دلفين	: لقد كان جزءًا من المجموعة التى بنت آلة الحرب الألمانية، ويتمنى لو ظلت دائرة.	توضيح
أليشيا	: حاجة كبيرة؟	تساؤل
دلفين	: هناك كل الدلائل على أنها حاجة كبيرة. يجب أن نتصل به.	الكشف (عن طبيعة المهمة)
	أليشيا تستوعب الأمر، وتدير ظهرها إلى دلفين.	تباعد

بداية الوحدة الدرامية الثالثة :

	أليشيا تسير إلى كرسى وتجلس.	خلق مسافة
أليشيا	: استمر، هات كل ما عندك.	خضوع
دلفين	: سوف نقابله غدًا. والباقى عليك. اشتغلى عليه ووقعيه.	أمر
أليشيا	: ماتاهارى. تمارس الجنس من أجل الأوراق.	تشويه سمعة (نفسها)
دلفين	: ليست هناك أوراق. وقعيه. عليك أن تجدى ما يدور بداخل منزله، ما هى أهداف المجموعة التى تحيط به، وقدمى تقريرك لنا.	سيطرة تعليمات
أليشيا	: يهيأ لى أنك كنت تعلم بهذه المهمة الصغيرة اللطيفة طوال الوقت.	اتهام
دلفين	: لا. لسه عارف بها.	إنكار

أليشيا :	أم تقل أى شيء؟ أعنى أنه ربما لم أكن الفتاة المناسبة لمثل هذه الخدعة.	**استجواب**
دلفين :	تصورت أن ذلك يرجع لك. إذا كان يهمك التراجع.	**تحدى**
أليشيا :	أفترض أنك قلت لهم إن أليشيا هوبرمان سوف تجعل هذا السباستيان يطلب يدها خلال أسبوعين، فهى ماهرة فى هذا! كانت دائمًا هكذا!	**هجوم**
دلفين :	لم أقل أى شيء.	**تقرير حقيقة**
أليشيا :	ولا كلمة بخصوص تلك... تلك السيدة المجنونة بحبك، والتى تركتها منذ ساعة واحدة.	**إعلان الحب**
دلفين :	لقد قلت لك أن هذه هى المهمة.	**الرفض**

نقطة الارتكاز:

عند هذه النقطة، يمكن للمشهد أن يمضى فى هذا الاتجاه أو ذاك. يمكن أن تتقبل أليشيا كلمات دلفين الأخيرة وتقتل بداخلها ما تريده. ولكن لأن ما تريده قوى ويستحوذ عليها تمامًا، فإنها لا تستطيع أن تستسلم دون معركة. لا يزال لدى أليشيا أمل أن تكسب قلب دلفين، أن تجعل كل شيء كما كان عليه منذ ساعات قليلة مضت. (نقطة الارتكاز هذه هى أيضًا بداية الوحدة الدرامية الرابعة).

بداية الوحدة الدرامية الرابعة:

أليشيا :	لا تتضايق يا حبيبى أنا بس بادور على كلمة واحدة من رجل أحلامى. ملاحظة صغيرة واحدة مثل: كيف لكم يا سادة أن تفكروا فى أن أليشيا هوبرمان، الآنسة هوبرمان الجديدة تتعرض لهذا المصير التعيس.	**استرضاء** **احتجاج**

	أليشيا تقف.	**تحدى**
	إن تحدى أليشيا هو قمة نقطة الارتكاز هنا، وسوف تستمر الآن فى هجومها فى محاولة للوصول إلى ما تريده.	
دلفين :	هذا ليس مضحكًا.	**توبيخ**
	أليشيا تقترب من دلفين.	**متابعة (حبها)**
	دلفين يضع سيجارة فى فمه ويشعلها.	**الصد**
	أليشيا توقف تقدمها.	**التراجع**
أليشيا :	هل تريدنى أن أقبل المهمة؟	**تساؤل**
دلفين :	اسألى نفسك.	**توبيخ**
أليشيا :	أنا أسألك أنت.	**إصرار**
دلفين :	الأمر يرجع إليك.	**رفض (المساعدة)**
أليشيا :	ولا احتجاج صغير.	**انتقاد**
	أوه يا حبيبى، ما لم تقله لهم قله لى، أنك تؤمن بأننى رقيقة، وأننى أحبك، وأننى لن أعود إلى ما كنت عليه.	**توسل**
دلفين :	أنا أنتظر ردك.	**مقاطعة فى انتظار إجابة**

بداية الوحدة الدرامية الخامسة:

	أليشيا تبتعد عن دلفين.	**تراجع (هزيمة)**
أليشيا :	يا لك من إنسان صغير.	**اتهام**
	تبدأ أليشيا فى الخروج من الشرفة.	**انسحاب**
أليشيا :	ولا كلمة واحدة من إيمانك بى، بس تروح أليشيا فى البلاعة، مكانها الطبيعى.. آه يا ديف... ديف...	**توبيخ** **تخلى (عن أملها)**

أليشيا تصب لنفسها كأسًا من الخمر وتشربه. — البحث عن العزاء

أليشيا : متى أذهب للعمل من أجل العم سام؟ — **قبول (المهمة)**

دلفين : غدًا صباحًا. — **إخبار**

أليشيا تنظر إلى الطعام فوق مائدة العشاء.

أليشيا : ما كانش لازم نسيب الأكل بره. برد خالص. — **إدراك، استنتاج**

دلفين ينظر حوله. — **بحث**

أليشيا : بتدور على إيه؟ — **تساؤل**

دلفين : كان معايا قزازة شمبانيا. لازم سبتها فى حتة. — **إجابة.**

اختفاء تدريجي.

لكى نكمل بحثنا من الضرورى لك أن تملك شريط فيديو أو قرصًا رقميًا لفيلم "سيئة السمعة". شاهد الفيلم من بدايته حتى نهاية مشهد الشرفة.

شاهد مشهد الشرفة مرة أخرى. لدينا الآن نبضات التمثيل/ الفعل من خلال أداء الممثلين، ويجب أن تكون واضحة لك. آمل فى أنك سوف تبدأ فى فهم كيف أن الوحدات الدرامية متضمنة فى "الفقرات الجغرافية" عند هيتشكوك، استخدامه "للمراحل" المختلفة داخل مكان واحد. كما أن مفهوم النبضات السردية – أدوات المخرج لتجسيد المشهد – قد يكون الآن أصبح مفهومًا بحيث تراه يضرب بجذوره فى إعداد هيتشكوك للمشهد والكاميرا والمونتاج. كما آمل فى أن الوظيفة الدرامية لنقطة الارتكاز أصبحت مفهومة، وقد وصلت إلى أقصى قوتها الدرامية فى هذا المشهد عندما تقف أليشيا وتواجه دلفين.

فى الفصلين التاليين سوف أقدم لك الوظائف السردية/ الدرامية لكل من إعداد المشهد والكاميرا، قبل أن نناقش بالتفصيل كيف تم استخدامهما بواسطة هيتشكوك لدعم تأثير النص فى مشهد الشرفة.

الفصل الرابع

إعداد المشهد

على عكس المسرح، فإننا لا نقوم بإعداد حركة الممثلين كأنها على خشبة مسرح، إذ يكون المتفرج خارج هذه الخشبة أو حولها كما يحدث أحيانًا فى بعض المسرحيات، ففى كل أحوال المسرح فإن كل فرد من الجمهور له نقطة رؤية واحدة من وضع ثابت، لكننا فى السينما نقوم بإعداد المشهد لمتفرج يستطيع أن يكون موجودًا فى أى مكان؛ لأن الكاميرا تستطيع أن تكون موجودة فى أى مكان. لذلك، وعندما تصبح خبيرًا من الناحية البصرية، فإنك سوف تتطور إلى نوع من التكامل بين إعداد المشهد؛ وإعدادات الكاميرا. وعادة ما سوف تضع تصورًا بصريًا للقطة ثم تقوم بإعداد المشهد لها. ومع ذلك، ومن أجل تدريس حرفة إعداد المشهد؛ فقد وجدت أن من الأفضل أن نجعله عملية منفصلة – بقدر ما نظل نتذكر أنه فى السينما نحن نقوم دائمًا بإعداد المشهد للكاميرا.

ولإعداد المشهد ثماني وظائف:

١- الوظيفة الأكثر وضوحًا لإعداد المشهد هى **تحقيق الأفعال الجسمانية والوظيفية للمشهد**، أو بكلمات أخرى **تجسيد المشهد**، وعلى سبيل المثال: "جاك وجيل يصعدان التل... جاك يسقط... جيل يتعثر بعد ذلك"، أو (كما فى "الملك لير" لشكسبير): "لير يموت".

٢- **إعداد المشهد يجسد بشكل مادى ما هو داخلى.** عندما يتم إعداد المشهد بهذه الطريقة، فإنه يساعد فى جعل العالم النفسى للشخصية مرئيًا للمتفرج. وفى مشهد أكشن صريح، أو حتى فى فيلم أكشن كامل، قد لا تكون هناك حاجة لمثل هذا الإعداد؛ ولكن كلما كان المشهد نفسيًا – أى كلما كان هناك الأكثر **بداخل رءوس الشخصيات** – زادت الحاجة لأن يقوم المخرج بإعداد المشهد للقيام بهذه الوظيفة.

٣- **إعداد المشهد يمكن أن يوضح طبيعة العلاقة**، وأن يفعل ذلك بشكل مقتصد وسريع، وعلى سبيل المثال: هناك يجلس خلف مكتب كبير، ورجل آخر يقف أمامه. إنك عندما ترى هذا المشهد دون أن نعلم شيئًا عن الشخصيتين، فإن من المرجح تمامًا أننا سوف نفترض أن الرجل الواقف تابع للرجل الآخر. الآن، لو افترضنا إعدادًا آخر للمشهد: رجل يجلس خلف مكتب كبير، ورجل آخر يجلس **فوق** المكتب، فلن يكون سهلاً أن نفترض أن الرجل الثانى تابع للأول. استخدم هيتشكوك هذا الإعداد الأخير فى فيلم "دوار" (١٩٥٨) لكى يجعلنا نعى أن الرجل الجالس وراء مكتب كبير فى غرفة كبيرة ذات نوافذ واسعة، هو صديق مقرب من شخصية جيمس ستيوارت. والقدر الكبير من القصص الخلفية (المعلومات حول الشخصيات فى قسم العرض – المترجم) يتحقق بسرعة بالغة عندما نبدأ المشهد بهذه الطريقة.

٤- **إعداد المشهد يمكن أن يوجه المتفرج**. إنه يمكن أن يجعلنا نألف المكان، أو يشير إلى قطعة إكسسوار مهمة. وإحدى الطرق لإنجاز ذلك هى إعداد الحدث إذ تفصح حركة الشخصية فى المكان عن الجغرافية المهمة فيه. وبذلك فإن المتفرج سوف يعلم بوجود نافذة سوف تقفز منها الشخصية لاحقًا، أو باب سوف يدخل منه شخص، أو قطعة إكسسوار سوف يكون لها تأثير فى الحبكة. وأحد الأمثلة على ذلك هو ما قاله تشيكوف عن البندقية المعلقة على الحائط فوق المدفأة، وذلك عندما ناقش الحرفة الدرامية. (تلك من الأقوال المأثورة عن كاتب القصة والمسرحية الروسى أنطون تشيكوف: "إذا كانت هناك بندقية سوف تنطلق فى الفصل الثالث؛ فإن عليك أن تجعلها معلقة على الحائط من الفصل الأول" – المترجم). وفى فيلم لينا فيرتمولر:

"جرفتهم الأمواج بعيدًا... بالقدر غير العادى فى بحر أغسطس الأزرق" (١٩٧٤)، قدمت المخرجة الجغرافيا المتنوعة لجزيرة مهجورة، وظلت فى الوقت ذاته تحافظ على قوة الدفع السردية للقصة بكل قوتها، حتى إن المتفرج يتلقى معلومات قسم العرض (وجغرافية المكان من أهم هذه المعلومات) دون أن يدرك ذلك، أو يقول: "آه، فى الجزيرة منحدرات عالية وكثبان رملية، وانظر هنا، بحيرة صنعتها أمواج المد". وفى وقت لاحق، عندما تستخدم هذه الأماكن المختلفة، لن تقف كمعلومات عقبة فى طريق الدراما لأن المتفرج كان قد استوعبها بالفعل.

٥- **يمكن لإعداد المشهد أن يحل الانفصال المكانى.** يحدث هذا "الانفصال" عندما يتم تصوير إحدى الشخصيات فى كادر لا يحتوى على الشخصيات (أو الأشياء) الأخرى فى المشهد. ومن أجل "حل" هذا الانفصال – من أجل تحديد أو توضيح، أو إعادة التأكيد، على مكان الشخصية بالنسبة إلى شخصية أخرى أو شخص آخر– فإن هناك حاجة لكادر يظهر معًا هذه الشخصيات أو الأشياء المتفرقة. ويمكن لإعداد المشهد أن يستخدم لخلق هذه اللقطة كأن تدخل الشخصية **A** إلى الكادر الذى تظهر فيه الشخصية **B**.

ويمكن تحقيق حل الانفصال المكانى من خلال الكاميرا دون تغيير فى إعداد المشهد؛ من خلال القطع المونتاجى إلى لقطة تظهر فيها الشخصيتان، أو الشخصية والشيء ذو العلاقة به أو مجموعة من الشخصيات. كما يمكن تحقيق ذلك بحركة الكاميرا: تتحرك الكاميرا بانوراميًا من الشخصية **A** إلى الشخصية **B**، وعلى الرغم من أن كل شخصية تظل منفصلة؛ تتأسس "رابطة" بينهما من خلال الحركة البانورامية التى سوف ترضى حاجة المتفرج للتوضيح المكانى.

٦- **يمكن لإعداد المشهد أن يوجه اهتمام المتفرج.** إنه يستطيع أن يجعل المتفرج واعيًا بالمعلومات الأساسية. استخدم هيتشكوك ذلك فى المشهد من "دوار" الذى سبق ذكره فى الوظيفة الثالثة، فلكى يدفعنا إلى التركيز على نقاط الحبكة الأساسية والمعقدة - الحقائق التى يجب على المتفرج أن يكون واعيًا بها ليفهم القصة ويستمتع بها - قام هيتشكوك بالعكس تمامًا مما يتوقعه المتفرج، فبدلاً من أن يربط نفسه بشخصية ستيوارت؛ أخذ يتجول فى الغرفة وفى غرف أخرى من شقة المكتب الكبيرة، وذلك لكى يجعل ستيوارت والمتفرج يركزان انتباههما على ما يقال.

٧- **إعداد المشهد يضع علامات الترقيم (والتأكيد) على الحدث.** إنه يمكن أن يستخدم كعلامة تعجب أو إثارة سؤال أو وضع نقطة فى منتصف لقطة . فى فيلم "غاندى" (١٩٨٢)، استخدم المخرج ريتشارد أتينبرو إعداد المشهد لكى يؤكد على الحدث المتضمن فى حوار غاندى (بين كينجسلى) من خلال لقاء سياسى بين الأحزاب المختلفة للصفوة فى الهند. إن الاجتماع يدور فى غرفة معيشة واسعة، والجميع يجلسون مستريحين على شكل حدوة حصان، ويدخل خادم بالشاى، ويقف غاندى ويتحرك نحو الخادم ويأخذ الشاى منه، ويبدأ فى تقديمه وهو يتحدث - إن علامات الترقيم فى المشهد تمضى على هذا النحو:

رأى سياسى/ تقديم الشاى/ نقطة، رأى سياسى/ تقديم الشاى/ نقطة، رأى سياسى/ تقديم الشاى/ علامة تعجب.

٨- **وبالطبع فإن إعداد المشهد يستخدم من أجل تحويله إلى صورة** - من أجل خلق إطار للكاميرا لكى تجسده. والمثال على ذلك هو مناظر فيلم ياسوجيرو أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣) الذى سوف نقوم بتحليله فى الفصل الثامن عشر.

وعند استخدام المشهد لتحقيق الوظيفتين (٤) و(٥)، فيجب أن يكون متوافقًا مع (١) و(٢)، فإن لم يتحقق ذلك سوف تكون حركة الشخصية عشوائية لأنه ليس لها دافع. فى السينما، لا يجلس شخص أو يقف أو يخطو خطوة؛ إلا إذا كان ذلك يفى بمتطلبات الحدث الصريح فى القصة، أو يجسد – على نحو جسمانى– أمرًا داخليًا (فى العالم النفسى للشخصية – المترجم).

ماذا عن استخدام إعداد المشهد لإضفاء حيوية عليه، لكى تنفض الشخصيات الغبار عن نفسها؟ إن ذلك صحيح، إنه يزيد من حيوية المشهد ليجعل الشخصيات تنهض وتتحرك؛ ولكن فقط عندما نستطيع أن نبرر دوافع هذه الحركة. **إن أكبر لعنة للتوتر الدرامى هى التصرف المتعسف.**

أنماط الحركة الدرامية:

تحدث الحركة الدرامية عندما يكون هناك تغيير فى العلاقة الديناميكية بين الشخصيات أو عندما يتحول **حليف** إلى **خصم** أو يتحول **فارس الأحلام** إلى **سجان**. وعندما لا يكون هناك تغيير فى العلاقة الديناميكية – عندما يكون هناك ثبات أو سكون بين الشخصيات – لا يكون ذلك دراميًا. إن هذا لا يعنى أن هذه العلاقات الساكنة لا وجود لها فى السينما إنها شائعة، لكنها لا تحتوى على الحركة الدرامية **الضرورية والأساسية** للمشهد أو الفيلم.

ومن المفيد عند إعداد المشهد أن تكون واعيًا بهذا التغيير فى العلاقات الديناميكية؛ وأن تدرك أن هناك **حركتين دراميتين** ممكنتين فقط بين الشخصيات، ويمكن التعبير عنهما بشكل مكانى.

الشخصية A والشخصية B منفصلتان، وتقتربان من بعضهما:

العديد من الأفلام يظهر هذا النمط، لكن فيلم فيرتموللر "جرفتهم الأمواج" يحققه على نحو بارع. فى البداية يكون البطل جيناريتو (جانكارلو جانينى) والبطلة رافاييلا (ماريانجيلا ميلاتو) متباعدين تمامًا، وليست هناك طريقة تجعلهما يلتقيان (بما يمثل صعوبة). إن فيرتموللر يجسد هذه العلاقة – يجعلها ملموسة بالنسبة إلى المتفرج – بالانفصال المكانى لهما بينما يستكشفان الجزيرة، وهذا الانفصال يتأكد من خلال الحركة البانورامية من البطل وهو على قمة جبل على الجزيرة، إلى البطلة بعيدًا عن الشاطئ، بينما يصرخان بالشتائم تجاه كل منهما الآخر. يبدو كما لو أنه لا يوجد أناس على الأرض أكثر تباعدًا منهما. والعلاقة المتجسدة بقوة فى إعداد المشهد عند هذه النقطة – سوف تصبح على النقيض تمامًا عند نهاية الفصل الثانى عندما "يتزوجان"، وهنا يتداخل جسد كل منهما مع الآخر حتى إنه لا يوجد شيء يمكن أن يفصلهما فى هذه اللحظة ، دراميًا أو جسمانيًا.

الشخصية A والشخصية B معًا، ثم يتباعدان:

فى مشهد الشرفة من فيلم "سيئة السمعة"، مثال واضح على هذا النمط الدرامى. يبدأ المشهد بالعاشقين معًا؛ وهى تلقى بذراعيها حوله .. إنها تتحدث عن الحب، لكن شيئًا بداخله قد تغير منذ أن رأته آخر مرة، إنه يتعامل معها ببرودة وإهانة .. إنه يعرض عليها مهمة ينتظر منها فيها إغراء معجب سابق بها، وهو جاسوس نازى. من الناحية النفسية فإن هذا الأمر يبعدها عنه، ويجعل هيتشكوك ذلك ملموسًا للمتفرج بأن يجعلها تبتعد عن عناقه.

والتجسيد المكانى يستخدم، عادة، فى جعل الشخصية **A** والشخصية **B** متباعدتين، ثم يقتربان من بعضهما، ثم يتباعدان مرة أخرى، وكأنه نمط منفاخ آلة الأكورديون. يمكن لهذا النمط أن يوجد فى البناء الفوقى لحبكة الفيلم كله، وهو نمط

يسود أفلام الكوميديا الرومانسية: الفتى يقابل الفتاة، الفتى يفقد الفتاة، الفتى يفوز بالفتاة. فى فيلم نورمان جوايسون "فى عز الليل" (١٩٦٧)، هناك فيرجيل (سيدنى بواتييه) الشرطى الزنجى من فيلادلفيا، والمأمور الأبيض المحافظ بيل جيلسبى (رود ستايجر)، وبينهما مسافة كبيرة تفصلهما عندما يتقابلان للمرة الأولى، لكن الظروف تضطرهما إلى تقريب المسافة التى تفصلهما، وهذا الاقتراب يؤدى إلى "الانفجار" الذى سوف يفصلهما. ومرة أخرى فإن اشتراكهما فى تجربة يقربهما من بعضهما، وتصل الذروة فى المشهد الأخير عندما يحمل المأمور الأبيض حقيبة الرجل الزنجى وهما ينتظران قطارًا. هناك نقطة أخيرة فى هذا المجال. إن الحركة الدرامية والحركة المكانية اللتين تجسدهما هما دائمًا على علاقة بنقطة البداية. وفى بعض الأحيان تكون الحركات متناهية الصغر بالغة القوة.

تغيير إعداد المشهد داخل مشهد واحد:

فى بعض الأحيان، يحتاج المخرج إلى أن يخلق جوًا مختلفًا من أجل الوحدة الدرامية التالية التى سوف تحدث. ويمكن أن يكون ذلك بسيطًا مثل تحريك الممثلين من مساحة مضاءة إلى مساحة أكثر إظلامًا، أو من طاولة إلى أريكة. والمفهوم الأساسى هنا هو الحفاظ على جزء خاص من المكان لهذا الجزء الخاص من المشهد. ويجب أن نكون واعين – على نحو رقيق وغير متعمد – بوجود هذا المكان الآخر، ولكن القوة الموحية له لم تستخدم بعد. والمثال الجيد على تغير المكان يمكن أن تجده فى فيلم "دوار" لهيتشكوك، عندما تقوم مادلين إلستر، التى سوف نعرف لاحقًا أنها جودى بارتون (كيم نوفاك)، بإخبار جون سكوتى فيرجسون (جيمس ستيوارت) بخوفها من أن تفقد عقلها. إن ذلك الجزء من المشهد يحدث بجوار شجرة ملتوية "معذبة" تعكس العواطف المعذبة التى تعبر عنها نوفاك،

بما يضيف أصداءً قوية للحظة. ثم يتغير المكان تمامًا عندما تجرى نوفاك من جانب الشجرة إلى الصخور المتاخمة للمحيط. هل سوف تحاول أن تقتل نفسها مرة أخرى؟ إن ستيوارت يتبعها .. يمسك بها ويأخذها بين ذراعيه. وعندما ينظر كل منهما فى عينى الآخر؛ يخلق تلاطم الأمواج على الصخور جوًا لنوع آخر من العاطفة: الحب الجامح، الملح، ويقبلان بعضهما للمرة الأولى.

وفى "عربة اسمها الرغبة"، عندما يأخذ ميتش المرأة بلانش إلى موعد غرامى؛ فإن المكان يتغير من مساحة عامة (صالة رقص) إلى مساحة حميمية (طاولة ومقعدين) حتى ينتهى المشهد عند نهاية رصيف الميناء الذى يحيطه الضباب، ويخلق جوًا يسمح للمخرج بأن يأخذنا داخل رأس بلانش.

إعداد المشهد جزء بوصفه من تصميم الفيلم:

فى المسرح، يميل المخرج إلى أن يعمل على تصميم المشهد بينما الممثلون موجودون فى الديكور، أو يعتمد تمامًا على عطاء الممثلين. إن ذلك معقول فى المسرح، لكننى لا أقترحه لمخرج السينما. إن هذا لا يعنى أبدًا أن المخرج السينمائى لا ينصت إلى اقتراحات الممثلين، أو مدير التصوير، أو المسئول عن دفع الكاميرا على قضبان، أو حتى أمه. على العكس، يجب على المخرج أن يشجع المشاركة من جانب كل فرد، بخصوص كل عناصر العمل. لكن هذا يعنى مع ذلك أن المخرج هو الوحيد القادر تمامًا على إدماج إعداد المشهد والكاميرا. إنه الوحيد الذى يعلم – أو يجب أن يعلم – ما الوظيفة التى يقوم بها إعداد المشهد فى أى لحظة محددة، وكيف أن تلك اللحظة تتلاءم مع التصميم العام لمشهد محدد، وكيف أن هذا المشهد يتلاءم مع التصميم العام للفيلم كله.

هناك تحذير بخصوص إعداد المشهد والحركة على الشاشة بشكل عام - حتى لو كان المشهد يبدو أنه يمضى بنعومة كافية داخل المكان (الديكور)، يجب عليك أن تفهم أنه متى يظهر ذات الحدث على الشاشة ويتلقى الانتباه والتركيز من جانب المتفرج؛ فإنه سوف يبدو فى الأغلب أبطأ مما هو على حقيقته.

العمل من خلال خطة الأرضية لموقع التصوير:

الخطة الأرضية هى ببساطة مسقط علوى للمكان، كأنك تنظر إليه من عين طائر. وعلى الرغم من أن بعض المواقع لا تصلح لتحويلها إلى خطة أرضية؛ فإن معظم المواقع تصلح لذلك. وخطة الأرضية تساعدك فى تصميم "الكوريوجرافى" للمشهد (مصطلح يستخدم فى تصميم رقصات الباليه - المترجم)، وذلك قبل أن تحققه بالكاميرا. إنه يسمح لك بتنفيذ إعداد المشهد للممثلين، ولا يأخذ فقط فى اعتباره أفعال الشخصيات، لكن القصة كلها ومتطلبات الحبكة للمشهد، ويسمح لك بأن تفعل ذلك بقلم رصاص وورقة على "ترابيزة المطبخ".

خطة الأرضية لمشهد الشرفة فى "سيئة السمعة":

إن ذلك مشهد مصمم ببراعة، حيث يستخدم هيتشكوك إعداد المشهد والكاميرا لكى يحقق القوة الدرامية الكاملة للنص. إنه مشهد أليشيا (أى أن محوره وبطلته هى أليشيا - المترجم)، لأنها هى التى تملك الإجابة عن السؤال الدرامى الذى يطرحه المشهد: هل ستسفر هذه العلاقة الرومانسية عن زهرة يانعة، أم أنها سوف تقطع وهى لا تزال برعمًا؟ يجب علينا أن نكون "فى رأس أليشيا" لكى نتذوق تكشف المشهد لحظة بلحظة، وهيتشكوك يستخدم إعداد المشهد لكى يجسد ما بداخلها، ويجعل عالمها النفسى ملموسًا لنا لحظة بلحظة. وبالطبع فإننا نفهم الكثير

عن الحياة الداخلية لها من خلال التمثيل الرائع لإنجريد بيرجمان، لكن قيام هيتشكوك بوضع "إطار" للنبضات السردية، التى تظهر فى إعداد المشهد والكاميرا، يجعل هذا العالم النفسى أكثر تجسيدًا بالنسبة إلى المتفرج. وهو يفعل ذلك أيضًا مع الأداء الدقيق لكارى جرانت، ولكن بدرجة أقل، لأننا نفهم على نحو أفضل من أين جاء وأين يقف فى كل لحظة.

عندما تصل أليشيا إلى الشرفة، تلقى بذراعيها حول دلفين، لتبدأ المشهد وهما "معًا" وينتهى المشهد وهما "متباعدان"، وكل منهما عند الطرف الآخر من باب الشرفة الواسع. ومع ذلك فإن المشهد أكثر تعقيدًا من ذلك من الناحية الدرامية، وعندما تحاول أليشيا استعادة ما تريده، يجعلها هيتشكوك تقف (نقطة ارتكاز المشهد)، ثم تقترب من دلفين. إن "سعيها إلى حبها" يصبح ملموسًا أكثر للمتفرج بهذه الطريقة، أكثر مما لو كانت قد ظلت جالسة، أو حتى لو وقفت ولم تقترب من دلفين. إن هذا "السعى"، ثم "التراجع" التالى، يشكل نمط منفاخ الأكورديون الذى يجسد النمط الدرامى للمشهد" معًا/ بعيدًا/ معًا/ بعيدًا.

الوحدة الدرامية الأولى:

إعداد مشهد هذه الوحدة (الشكل ٤-١) يصور "فقط" الحدث، وهو لا يحتاج أكثر من ذلك. يدخل دلفين، ومن خلال إجاباته المقتضبة ولغة جسده نفهم أن توقعاته لهذه الأمسية قد تعرضت لتحول هائل. ومن ناحية أخرى، فإن توقع أليشيا للعشاء لم يتغير على الإطلاق وهو ملموس لنا تمامًا. لذلك فإن كل ما كان على هيتشكوك أن يفعله فى هذه الوحدة الدرامية الأولى أن يجمع هذين التوقعين **معًا**.

الوحدة الدرامية الثانية:

هذه الوحدة (الشكل ٤-٢) تبدأ وهما معًا، وتستمر حتى نهايتها بهذه العلاقة المكانية، حتى لو كان العالم النفسى بينهما قد تغير على نحو كبير بعد توجيه دلفين

"للاتهام". (يختار هيتشكوك أن يقدم بقية النبضات السردية في هذه الوحدة بالكاميرا، وهو ما سوف نستكشفه في الفصل ٦).

الوحدة الدرامية الثالثة:

في هذه الوحدة (الشكل ٤-٣)، وبسبب موقف دلفين، والمهمة التي يعرض أن تتولاها أليشيا، فإن "تبتعد" ثم "تتباعد" عن دلفين وتجلس (**بعيدًا**). يتحرك دلفين خلف أليشيا "ليتولى السيطرة". إنهما لم يعودا ينظران كل منهما إلى الآخر، ليتباعد الإحساس "**بعيدًا**". إن ذلك مثال جيد على إعداد المشهد وتجسيده في صور، إعداده من أجل كادر الكاميرا الذي يجسد الظرف الدرامي للحظة، أو يخلق جوًا لكي تحدث هذه اللحظة.

الوحدة الدرامية الرابعة:

هناك مسار درامي كبير في هذه الوحدة (الشكل ٤-٤)، ويقدم فيها هيتشكوك العديد من النبضات السردية من خلال إعداد المشهد. لا يزال دلفين يتعامل بجفاف، ويبدو أن أليشيا لن تحصل على ما تريده .. الاقتراب الحميم من دلفين. لكنها لا تستسلم! ذلك هو جوهر كل الدراما. ما تريده أليشيا كبير. لن تستسلم دون مقاومة. إنها تقف **وتتحدى** دلفين: "كيف تجرأون يا سادة على هذا الاقتراح". تلك هي قمة نقطة الارتكاز في هذا المشهد. وهنا تمضي أليشيا إلى الهجوم لكي تكسب دلفين. إنها **تتابعه**، ويتجسد الحدث الداخلي من خلال حركتها تجاهه فقط لكي **يصدها**. تتراجع أليشيا، وتتم ترجمة ذلك من خلال حركتها الجانبية بعيدًا عنه، لكنها لم تستسلم بعد. إنها تحاول فعلاً يائسًا أخيرًا، **بالتوسل**، وهو ما يتجسد من خلال مواجهة أليشيا لدلفين بجسدها. وعندما **يقاطعها** تدرك أنها خسرت وتتحول بعيدًا عنه في **تراجع مهزوم**. (يمكنك أن تصل إلى فكرة واضحة عن

المسار الكلى لهذا المشهد من خلال مشاهدة الممثلين يتحركون فيه دون حوار. يمكننا أن نذهب خطوة أبعد ونضع أقنعة فوق وجوه الممثلين. يمكننا أيضًا أن نصل إلى فكرة جيدة تمامًا – من خلال إعداد المشهد – عن أن بداية أليشيا بداية طيبة، ثم تصبح أسوأ، ثم تصبح أفضل، ثم تفشل.

الوحدة الدرامية الخامسة:

فى الوحدة الدرامية الخامسة (الشكل ٤-٥)، **تتراجع أليشيا** فى هزيمة، وتخرج من الشرفة وتبحث عن العزاء فى الخمر. ويترك دلفين الشرفة **ليعيد التواصل** مع أليشيا باعتباره رئيسها الجديد. وأوضاع الممثلين الجديدة تعبر بوضوح عن "**بعيدًا**"، عندما ينتهى أليشيا ودلفين كل منهما فى ناحية من الكادر، بعيدًا تمامًا عما بدأ به.

الفصل الخامس

الكاميرا

الكاميرا باعتبارها راوى القصة:

السينما كلغة تستخدم لرواية القصص، وراوى هذه القصص هو الكاميرا. من الحق القول بأن الراوى الأكبر هو المخرج، لكن "الصوت" الذى سوف يستخدمه هو الكاميرا.

وهناك ستة متغيرات يمكن للمخرج أن يتحكم فيها مع الكاميرا، وفى كل هذه المتغيرات العامل الأساسى هو التكوين داخل الكادر.

١- الزاوية.

٢- حجم الصورة (التى تؤثر فى التناسب ومجال الرؤية).

٣- الحركة (أعلى، أسفل، على قضبان، بانورامية).

٤- عمق المجال (عادى، مضغوط أو عميق، متأثر بالبعد البؤرى وفتحة العدسة).

٥- البؤرة (انتقائية داخل الكادر).

٦- السرعة (عادية، سريعة، بطيئة).

ويقوم المخرج بالتلاعب بهذه الإمكانات وتكاملها معًا، لخلق الجمل المستخدمة لرواية القصة السينمائية، وتنظيم الجمل بعد ذلك فى "فقرات" – الوحدات السردية أو الدرامية الكاملة التى تعتمد بشكل كبير على الضغط والاختصار، الإسهاب، الإطالة، وعنصر ثالث بالغ القوة فى السرد والدراما، وهو الكشف.

الكشـــــف:

الكشف هو العنصر السردى/ الدرامى المهم الذى يقلل من قوته المخرجـون المبتدئون، وبمعنى ما فإن كل لقطة تكشف عن شيء ما. لكن ما نحن مهتمون بـه هنا هو الكشف الدرامى الذى يحقق تأثيرًا ووزنًا دراميًا. والأمثلة عليه هـى رأس الحصان فى "الأب الروحى" (فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٧٢)، وسـفينة الفـضاء خلف سيارة الشحن الصغيرة لشخصية ريتشارد دريفوس فى "لقاءات قريبـة مـن النوع الثالث" (ستيفن سبيلبيرج، ١٩٧٧)، أو الكشف الأصغر لكنه مؤثر فى الشكل النهائى لجبل الطمى الذى ينجح دريفوس فى تحقيقه فى الفيلم ذاته، والكشف القوى الذى يفطر القلوب للفتاة الصغيرة فى قبضة الوحش فى فيلم "الحشد" (جونو بـونج، ٢٠٠٦)، أو الكشف الرائع لوجه البطل للمرة الأولى فى فـيلم "ثمانيـة ونـصف" (فيديريكو فيلليني، ١٩٦٣).

الدخـــــول:

يشبه دخول بعض الشخصيات إلى الفيلم عنصر الكشف فى الوظائف ذاتها، لكن للدخول مهمة خاصة يقوم بها، وهى تقديم الشخـصيات للمتفـرج وعـرض "خطوط عريضة" للشخصية، مثل الـسمات الشخـصية والمجموعـة الاجتماعيـة والاقتصادية التى ينتمى إليها .. وما إلى ذلك، وكذلك لمحة عن العالم النفـسى لـه مثل أن يكون سعيدًا أم حزينًا، أو الوظيفة الدرامية لهذه الشخـصية؛ كـأن يكـون صديقًا أم خصمًا. كما يعلن الدخول أيضًا للمتفرج إذا ما كانت الشخصية شخـصًا سوف يلعب دورًا مهمًا فى القصة. **إنك لا تريد أن "تتسحب" فى صمت الشخصيات الرئيسية فى دخولها إلى الفيلم .. يجب أن تعلن عنها.**

الكاميرا الموضوعية:

فى معظم الوقت سوف يتحدث الراوى مستخدمًا صوتًا "موضوعيًا"، مثـل: "بوب يسير فى الشارع .. يرى ليندا .. تبتعد ليندا عنه". وفى النثر يطلق على هذا ضمير الغائب.

وشخصية الراوى وأسلوب رواية القصة سوف يتم تقديمهما فى بداية الفيلم. هل الكاميرا فضولية، متلاعبة، تنظر بحياد وهى تعلم كل شىء، غنائية؟ (الغنائيـة تعنى التأمل الهادئ، والذى ينعكس عادة فى السينما فى لقطات طويلة زمنيًا وبأقـل قدر من حركة الكاميرا - المترجم). هل سوف تستخدم اللقطـات المفرطـة فـى اقترابها، أم أنها سوف تبقى بعيدة عن الشخصيات؟ هل الكاميرا متحركة أم ساكنة؟ هل سوف تستخدم موتيفة بصرية، مثل لقطة تكوين مغلق (من خلال ممر باب) فى فيلم جون فورد "الباحثون" (١٩٥٦)، أو بقعة ضـوئية فـى "ثمانيـة ونـصف"؟ (أى عنصر بصرى أو سمعى متكرر يمكن أن يكون موتيفة). هل سـوف يأخـذ الراوى دورًا إيجابيًا فى تفسير معنى حدث أو نتائجه، أو هل يتحمل الكثيـر مـن الجهد لكى يشير إلى نقطة فى الحبكة مهمة لفهمنا القصة؟ أم أنـه سـوف يظـل متحفظًا ويترك المتفرج يدافع عن نفسه؟

وقد يكون مفيدًا بالنسبة إلى المخرج المبتدئ أن يرى الراوى كشخص يمسك بالمتفرج ولا يتركه إلا عندما ينتهى الفيلم، وبهذه القبضة على المتفرج يقوم الراوى بتوجيه اهتمام المتفرج حيثما تقتضى احتياجات القصة. وأعتقد أنك سوف تكتـشف بنفسك أن المتفرج يفضل أن يكون فى يد راوٍ قـوى ذى سـلطة، ولـيس راويًـا ضعيفًا مترددًا.

الكاميرا الذاتية:

في بعض الأحيان يكون الصوت الذاتي مطلوبًا. إنه ليس شبيهًا تمامًا بصوت ضمير المتكلم في النثر، لكنه يشبهه في الوظيفة السردية حيث يسمح للمتفرج بأن يشارك بشكل أكثر فاعلية في **الحياة الداخلية أو الإدراكات** الخاصة بشخصية ما. إن الكاميرا الذاتية تسمح لنا بأن نرى ما تعيشه هذه الشخصية بالفعل، والمثال على هذا يأتي في "سينة السمعة"، عندما تستيقظ أليشيا من نوم تحت تأثير الخمر؛ فترى دلفين بزاوية مائلة عند ممر الباب، ثم تراقبه وصورته تتقلب رأسًا على عقب وهو يقترب من سريرها.

ويجب عدم الخلط بين الكاميرا الذاتية واستخدام لقطة **وجهة النظر** التي تعتبر نوعًا من **التقريب** لما تراه الشخصية، وتحتوى على ديناميكيات العلاقة المكانية، ومن ثم تمنح المتفرج وعيًا بأن هذا هو ما تراه الشخصية بالفعل، لكن ليس هناك تحول في صوت الراوى. إنها تشبه كاتبًا روائيًا يكتب بصوت الراوى الذى يحكى بضمير الغائب: "إنها تراه"، بدلاً من صوت ضمير المتكلم الخاص بالشخصية: "إننى أراه". ومع ذلك فإن للقطة وجهة النظر فى إمكانية قوية فى "تقاسم" الإدراك مع الشخصية، ويمكن أن تكون أداة مهمة فى بناء الصوت الذاتى. (فى الجزء التالى، الفصل ٨، سوف أقدم **وجهة النظر القوية**).

(يجب أيضًا التمييز بين الكاميرا الذاتية و**الفلاش باك**، وهو البعد السردى الذى يتحقق فى العادة من خلال كاميرا موضوعية، مثله فى ذلك مثل الأنواع الأخرى للواقع، مثل الأحلام، الذكريات، الهلوسات).

والاستخدام المفرط للراوى الذاتى قد يقلل القوة الدرامية. وإحدى الطرق لاستخدامه بشكل زائد عندما يكون هناك أكثر من راوٍ، وليس بطل القصة وحده كما هى العادة.

وسوف يصبح التمييز بين الكاميرا الذاتية والكاميرا الموضوعية أكثر وضوحًا كلما تقدمنا فى الكتاب، خاصة فى تحليلنا المسهب لفيلم "سيئة السمعة" (الجزء الرابع، الفصل ١٥)، إذ يستخدم هيتشكوك كاميرا فعالة (تفسيرية) بالإضافة إلى الصوت الذاتى.

أين أضع الكاميرا؟

هناك خمسة أسئلة تجب الإجابة عنها كى تساعدنا فى تحديد أين نضع الكاميرا، وكلها يمكن أن توضع تحت سؤال عام: ما المهام الواجب القيام بها؟

١- **من هو بطل هذا المشهد؟** ليست هذه هى الحال نفسها دائمًا مع "من هو بطل هذا الفيلم". لقد أخبرنى فرانك دانييل، الكاتب الدرامى العظيم الراحل، وزميلى السابق فى كولومبيا ، القصة التالية .. كان المخرج فرانك كابرا (الذى أخرج فيلم "إنها حياة رائعة"، ١٩٤٦)، يعقد جلسة سؤال وجواب مع طلبة فى معهد الفيلم الأمريكى، إذ كان دانييل هو العميد آنذاك، الذى سأل كابرا: "هل يمكنك أن تقول لنا شيئًا عن مفهوم من بطل هذا المشهد؟"، كان كابرا لم يستمع إلى هذا السؤال من قبل فيما يبدو، وأجاب: "لقد سرقت السر الخاص بى".

والعامل الأكثر فائدة فى الإجابة عن هذا السؤال– العامل الذى سوف يساعدك كمخرج– هو: **رأس من يجب أن يدخلها المتفرج** لكى يتذوق المشهد تذوقًا كاملاً.

إليك توضيح عن كيف أن هذا الوعى بهذا السؤال يمكن أن يساعدك فى تصميمك للكاميرا. إنه تدريب بسيط قمت به فى الفصل الدراسى الأول لتدريس الإخراج فى كولومبيا. فى المشهد السابق للمشهد الذى سوف نقوم بدراسته،

كان البطل الشاب يستعد لمغادرة شقته ليذهب إلى المدينة لالتقاط عاشقة. إن تلك هى مرّته الأولى، وهو عصبى. فى المشهد الثانى، يعود بطلنا مع شاب آخر، وهو الخصم. (فى الرسم التوضيحى، البطل هو **Protagonist** والخصم هو **Antagonist**). يختار المخرج التقاط الأفعال الأولى فى هذا المشهد بأن يضع الكاميرا خلف جهاز الاستيريو (الشكل١-٥). من هذه اللقطة العامة نرى الشابين يدخلان. يقف البطل بالقرب من الباب، بينما يستمر الخصم فى الاقتراب من الكاميرا، ويقف أمام الاستيريو وهو يتفحصه، وبعد أن ينتهى يستدير ليواجه البطل.

إن هذا مثال على مشهد ينتمى للبطل، ومع ذلك يختار المخرج ألا يكون فى رأسه – لكنه – المخرج – يقوم فقط بتجسيد المشهد. ما المطلوب بالفعل من هذا المشهد؟ هو تفسير من الراوى/ الكاميرا لما يدور وجدانيًا داخل البطل. وفى الكتابة الروائية، يمكننا أن نحقق ذلك إما بواسطة مونولوج بضمير المتكلم، أو بوصف من ضمير الغائب للحالة الداخلية للبطل، ولكن بسبب وضع الكاميرا، فإن قلق البطل يتشوش نتيجة لديناميكيات اللقطة. نعم، نحن نعلم من المشهد السابق أن البطل قلق ومتردد، ويريد أن يمضى كل شىء على ما يرام .. ونعم، ذلك هو ما يعبر عنه أداء الممثل، لكن تلك معلومات **عرضية**؛ لذلك فلا بد أن يجعل الراوى هذا القلق ملموسًا بالنسبة إلى المتفرج.

كيف يمكن لنا أن نفعل ذلك باستخدام الكاميرا؟ إحدى الطرق هى وضع الكاميرا داخل ديناميكيات ما يدور بالفعل. يمكننا أن نفعل ذلك بأن نضع الكاميرا حيث تكون زاوية الخصم عند الاستيريو من وجهة نظر البطل (الشكل ٥-٢). عندئذ يستطيع المتفرج أن يقف إلى جوار ما يشعر به البطل وهو ينظر إلى ظهر الخصم الذى يستدير تجاهه؛ ولأن لقطة وجهة النظر يجب أن تسبقها أو تليها لقطة قريبة أو متوسطة للشخصية صاحبة وجهة النظر، فسوف أختار أن أبدأ بلقطة قريبة نوعًا ما عندما يدخل الاثنان الشقة، لكن لن يتاح للمتفرج عندئذ أن يرى

الخصم جيدًا. بالضبط؛ سوف أتأكد من أنه لن يتاح له ذلك؛ سوف يكون أكثر تأثيرًا أن أرى طرفًا من شخص آخر، مثل كيف يتحرك من خلال الكادر. سوف يتصرف البطل بالطريقة التى كان عليها فى اللقطة الأولى، قلقه سوف يكون ذات القلق، ولكننا لأننا نجعل القلق الآن جوهر اللحظة؛ فإنه أصبح أكثر أهمية وقوة.

هذا التصميم السابق لا يتيح فقط للمتفرج أن يكون فى المكان الذى يجب أن يكون فيه فى المشهد – فى رأس البطل، لكنه لن يطيل أيضًا من الكشف عن الخصم. إنه يجعلنا قلقين بشأنه، ويثير سؤالاً. إننا نعلم بالفعل أن الخصم له اليد العليا عندما يثير فى "عمق" الشقة، وعندما يستدير فإنه يتم الكشف عنه من خلال ديناميكيات البطل. افترض أنه استدار وهو يبتسم ابتسامة باهتة، وهو يقطب جبينه، وأيًا ما كانت الحالة فإن المتفرج سوف يشعر بتأثير ذلك على البطل؛ لأنه أثر علينا!

٢- **ما جوهر اللحظة الذى يجب أن أنقله للمتفرج؟** كتب فينسينت فان جوخ إلى أخيه ثيو أن ما أدركه فى عمله أنه إذا ركز على الجوهر؛ فإن ما هو عادى سوف يهتم بنفسه، وفى السينما ليس مهمًا فقط أن العادى سوف يهتم بأمر نفسه، لكن الأهم هو أن نكون شديدى الحرص على ألا يطغى على الجوهر أو حتى يدفنه، فهذا هو ما يحدث بسهولة بالغة. لهذا السبب فإن من المفيد تمامًا الإمساك بانتباه المتفرج. فى التدريب السابق، فإن تصميم الكاميرا الثانى ينجح فى توصيل جوهر اللحظة، وما هو عادى فى المشهد هو أن البطل قد عاد مع رجل (على الرغم من أن تلك هى المرة الأولى التى يأتى فيها برجل إلى منزله). وجوهر ما يدور هو ما يدور بداخله.

٣- **ما نقاط القصة أو المكان أو الشخصية أو الإكسسوارات، التى يجب تقديمها أو التركيز عليها؟** ما العناصر الأساسية فى القصة

التى يجب إخبار المتفرج بها؛ ليس فقط من أجل أن يتذوق تمامًا ما يحدث فى الحاضر، ولكن لكى يكون مستعدًا لما سوف يحدث فى المستقبل؟ هل من المهم إظهار أن هناك فيلاً فى الغرفة، وإذا كان قد يتم تقديم هذا الفيل من قبل، هل يجب إبقاؤه حيًا فى ذاكرة المتفرج بأن نظهره مرة أخرى؟ انظر إلى الشخصيات العديدة فى فيلم مثل "الأب الروحى"؛ وكيف أنهم جميعًا يظلون فى ذاكرة المتفرج فى مشاهد لا يظهرون فيها، بحيث يمكن وضعهم فى المقدمة عند الاحتياج لهم. وانظر إلى تقديم السلم فى شقة البطل فى فيلم "كل هذا الجاز" (بوب فوسى، ١٩٧٩)، حيث ينجح هذا التقديم فى أن يجعلنا مستعدين عند استخدامه دراميًا.

٤- **ما العناصر الأسلوبية أو الموتيفات التى يجب تقديمها؟** عند بداية فيلم ما؛ فإن أى أسلوب "خاص" للكاميرا - مثل الحركة البطيئة، أو التشظى (التقطيع البصرى للأشياء أو الأشخاص) أو الكاميرا المحولة على اليد، والقطع القافز .. وما إلى ذلك - يجب تقديمه. والمثال على هذا هو لقطة الحركة البطيئة لجيك لاموتا (روبرت دى نيرو) وظله وهو يلاكم فوق حلبة الملاكمة، مصحوبة بالموسيقى الكلاسيكية، فى بداية فيلم مارتين سكورسيزى "الثور الهائج" (١٩٨٠). فبالإضافة إلى التناقض القوى بين اللقطة والموسيقى الذى يتنبأ بعناصر التيمة الأساسية فى القصة؛ فإن اللقطة تمهد الطريق للراوى لكى يستخدم الحركة البطيئة لإظهار حدة اللمحات الأولى من لاموتا تجاه فتاة أحلامه، ثم فيما بعد لإظهار العنف الجسمانى المفرط فوق حلبة الملاكمة. وفى فيلم جان لوك جودار "اللاهث" أو "على آخر نفس" (١٩٥٩)، يقدم المخرج القطع المونتاجى القافز كعلامة ترقيم سردية فى الدقائق الأولى من الفيلم. إنه إذا انتظر وقتًا أطول؛ فإن القطع القافز سوف يدرك أنه خطأ أو على الأقل صادم بالنسبة إلى المتفرج.

٥- هل من الضرورى حل الانفصال المكانى بين الشخصيات، أو بدلاً من ذلك توجيه المتفرج إلى المكان أو الزمان؟ فى المثال السابق إذ الرجلان يدخلان الشقة، من المهم أن نحل الانفصال المكانى بين البطل والخصم (إذا اخترنا التصميم الثانى) عند نقطة ما من المشهد. ويجب أن يتم ذلك ليس فقط لإعلام المتفرج بالعلاقة المكانية بينهما، ولكن أيضًا لتحديد النبضة السردية. وفى فيلم "دوار" لا يقوم هيتشكوك بحل هذا الانفصال لما يزيد على ثلاث دقائق فى المشهد؛ إذ تخرج مادلين من غرفة نوم سكوتى فى ثياب الحمام وتجلس أمام المدفأة. وبالتوقف عن حل هذا الانفصال المكانى، وبالإبقاء على وجود كل منهما فى كادر منفصل؛ فإن الانفصال النفسى بين هذين الغريبين يزداد ويتأكد. ومن أجل أن ينجح ذلك لتلك الفترة الطويلة - حتى لا يبدأ المتفرج فى الإحساس بالعصبية والتشوش المكانى - فإن هيتشكوك يقوم قبل دخول مادلين إلى غرفة المعيشة ببذل جهد كبير فى تأسيس جغرافية الغرفة، لذلك عندما يحدث الانفصال بشكل ممتد طويل فإن المتفرج يكون مستوعبًا لديناميكيات المكان.

التصميم البصرى:

التصميم البصرى لفيلم ما أو حتى مشهد ما، هو انصهار لكل العناصر السردية والدرامية المختلفة. وعلى الرغم من أننا سوف نركز على إعداد المشهد والكاميرا، لأن هذا الكتاب هو عن أساسيات الإخراج، ولأن إعداد المشهد والكاميرا هما من العناصر الجوهرية للتصميم؛ فإننا يجب ألا ننسى أهمية تصميم الإنتاج، الإضاءة، الأزياء، الديكور، الإكسسوار، تصميم الصوت والموسيقى.

وعند البحث عن تصميم الفيلم، تذكر دائمًا أننا نعمل بالصور. **ابحث عن طرق لأن تحكى قصتك بشكل بصرى.** ومن الأسئلة الجيدة التى يجب عليك أن تبقيها فى ذهنك: ماذا تقول لك الصورة؟ انظر إلى جويدو فى "ثمانية ونصف" عندما يطير فوق زحام المرور فى المشهد الافتتاحى للفيلم. إنها صورة الحرية التى لا يمكن أن تنساها بعد أن تراها. أو تأمل الكادر الثابت للبطل الصبى فى نهاية فيلم فرانسوا تروفو "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩)، فهى تبقى معك لسنوات وربما طيلة حياتك كلها.

وهناك تصميم واعٍ يمكن أن نراه فى "الثور الهائج". مشاهد الملاكمة تأتى بإيقاع "استاكاتو" (مصطلح موسيقى يعنى عزف اللحن ليس باتصال نغماته، وإنما بشكل تتقطع فيه كل نغمة عن التالية أو السابقة لها، فيبدو الإيقاع أكثر وضوحًا – المترجم)، بينما حياة لاموتا الخاصة – خاصة فى لحظات غزله الأولى للمرأة التى سوف تصبح زوجته – سوف تكون لقطات أطول (زمنيًا) بحركة كاميرا "غنائية". وهناك مشهد قصير ولكنه مهم يتم تصويره كله من خلال لقطة واحدة تم تصميم الحركة بشكل جميل، إذ لاموتا يأتى بزوجة المستقبل إلى غرفة نومه للمرة الأولى. إنه مثال يُدرَّس كنموذج على تزاوج إعداد المشهد وحركة الكاميرا واستخدام كل منهما لتأكيد النبضة السردية، وفى الوقت ذاته لخلق جو يزدهر فيه الإحساس الرومانسى. والكاميرا التى تتأمل (إنها تبقى مع صورة فوق التسريحة لفترة بعد أن يخرج العاشقان من الكادر نحو السرير) هى بدورها مثال بارع على قوة الاقتصاد الدرامى.

الأسلوب:

التصميم والأسلوب تصنيفان متداخلان، ومن الممكن أن يكون هناك تصميم جيد دون أسلوب شخصى مميز. ويعتمد الأسلوب أساسًا على احتياجات القصة التى

تُروى (والنغمة أو الطابع من العناصر المهمة)، بشكل مقترن مع رؤية المخرج للعالم، أو علاقته الشخصية به. وهذا العنصر الثانى من الأسلوب نادر، لكن يمكن رؤية أمثلة لرؤى مختلفة عن العالم يتم التعبير عنها فى أكثر الأفلام شخصية، مثل أفلام فيللينى أو بيرجمان. يحتضن فيللينى العالم، بينما يبدو بيرجمان مغتربًا عنه؛ وكل رؤية للعالم عند كل منهما تتغلغل فى كل العناصر الأسلوبية الكبرى، بما فى ذلك الكاميرا، إعداد المشهد، الإضاءة والموسيقى (أو غيابها).

ويمكن أن يكون الأسلوب ناتجًا أيضًا عن خطة فنية أو سياسية، مثلما هى الحال فى حركة دوجما ٩٥ التى فرضت استخدام أسلوب الكاميرا المحمولة على اليد والضوء المتاح فقط، وذلك فى الفيلم الدنماركى "الاحتفال" (١٩٩٨) للمخرج توماس فينتربيرج.

ومعظم الأفلام ليس لها أسلوب مميز، والمخرجون المعروفون بأسلوب خاص فى أعمالهم المبكرة يتغيرون مع تطورهم، ويعود جزء من هذا التغيير إلى الاختلافات بين أنماط القصص التى يروونها من فيلم إلى آخر. وعلى سبيل المثال، فإن أسلوب الواقعية الجديدة عند فيللينى فى فيلم "الطريق" (١٩٥٤) يختلف تمامًا عن أسلوب أعماله الأخيرة. كما أن ميزوجوشى، المشهور باستخدام اللقطات الطويلة زمنيًا، يستخدم بشكل واضح **الزوايا المتعددة** للتصوير (القطع المونتاجى من لقطة إلى أخرى) فى فيلم "شوارع العار" (١٩٥٦). وفى فيلم إيريك رومير "مواعيد غرامية فى باريس" (١٩٩٦) يستخدم حركة الكاميرا بالغة النعومة والتدفق، بينما كانت الكاميرا عنده – قبل هذا الفيلم – مثبتة على حامل بشكل "متحفظ"، وفى فيلم "جول وجيم" (١٩٦١) استخدم فرانسوا تروفو الكاميرا المتحركة فى الجزء الأول من الفيلم – عندما كانت الشخصيات الثلاث جميعًا صغيرة السن وحرة وغير مقيدة، وعندما أصبحت "ناضجة"؛ أصبحت الكاميرا ثقيلة وجادة.

هل كل حالة من الحالات الأسلوبية (وأنا أعنى بها أى شيء يختلف عن المعتاد، أيًا كان هذا المعتاد الذى تم تقديمه فى بداية الفيلم) يجب تقديمها مبكرًا؟ لا، هناك حالات فى السينما ولحظات أكثر ملاءمة لأسلوب معين، حيث لا حاجة هنا لتحضير هذا الأسلوب. وهناك مثالان جيدان للأدوات الأسلوبية التى تستخدم دون تقديم مسبق، ويمكن أن نجدهما فى فيلم "ثمانية ونصف"، فى المشهد الذى ترقص فيه العاهرة على الشاطئ لجويدو الصغير ورفاقه فى المدرسة. إن استمتاعهم يقطعه وصول ناظر المدرسة وكاهن .. ويهرب جويدو الصغير من قبضة الناظر بالهرب تجاه الكاميرا ليخرج من الكادر .. ومع القطع المونتاجى للقطة التالية، فى الزاوية العكسية، يكون جويدو قد وصل بالفعل إلى منتصف الكادر ليجرى بعيدًا عن الكاميرا. إن ذلك يصنع "قفزة" فى الزمن الحقيقى أو حذفًا. كذلك فإن سرعة الكاميرا تتحول من الحركة العادية إلى الحركة السريعة – بشكل ملائم تمامًا – بسبب الطبيعة التهريجية لما يحدث. والمتفرج لا يجد شيئًا صادمًا فى هذا التجسيد غير المتوقع، وهو يقبل علامات الترقيم الدرامية لأنها متكاملة مع اللحظة الدرامية. (وفى الكوميديا يكون من الأسهل استخدام أسلوب جديد دون تجهيز أو تحضير كما هى الحال فى الدراما، إذ يبدو التأثير فى هذه الحالة كأن هناك انقطاعًا فى التدفق السردى، كما لو أن هيمنجواى وضع فجأة جملة من أسلوب فوكنر).

التغطيـــــة:

التغطية مصطلح يستخدم للتعبير عن عدد إعدادات الكاميرا لتغطية اللحظة ذاتها (الزوايا الإضافية التى قد تستخدم أو لا تستخدم فى مرحلة المونتاج). وأنا أعتبر التغطية كلمة خطيرة، خاصة عند هذه النقطة من تطور المخرج؛ لأنها قد تتضمن أن هناك شبكة أمان – حل شديد العمومية لكل مشهد – وهذا يتداخل مع السعى لتحقيق تصميم متفرد وأصيل. والقول المأثور القديم: "واسع، متوسط،

قريب" (فى إشارة لتصوير لكل حجم صورة) هو وصـــفة لعمـــل تافـــه مبتـــذل. **إن مجرد التفكير فى "التغطية" قد يعوق البحث الحقيقى فـــى القواعـــد النحويـــة واللغوية لكل لقطة نحتاجها لكل لحظة محددة فى سياق التصميم الكلى.**

والمثال الجيد على تصميم ليس شديد العمومية أو جاهزًا، يمكن أن نراه فى مشهد الغداء من فيلم كوبولا "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) بـــين الكـــابتن بنجـــامين ويللارد (مارتين شين) والجنرال. إن كوبولا لا يقدم الحدث "العادى" فى المـــشهد، وذلك بأن يمضى إلى ما هو تحت هذا الحدث، لقطة قريبة فى طبق من "الكابوريا"، ولقطات قريبة لثلاثة أيادٍ متتابعة، ولقطة منعزلة لشريط صوت يعاد كلمـــا انتهـــى لصوت كولونيل والتر كيرتز (مارلون براندو) وهو يعبر عن جنونه، وبذلك فـــإن كوبولا يخلق جوًا مليئًا بشئ ينذر بالشر؛ وذلك بأن ينفتح على المشهد بطرق ربمـــا لا يمكن تعلمها. وكل مخرج يقرأ هذا الكتاب يجب ألا يتشجع على الـــسعى إلـــى طريقة أكثر غريزية فى العلاقة مع كل مشهد وأى مشهد.

وعلى الرغم من ذلك؛ فإن هناك مرات قد تكـــون فيهـــا الطريقـــة "شـــديدة العمومية" للتغطية هى الحل الأكثر فاعلية، مثل مشهد ساكن لشخصين يجلسان على مائدة وينخرطان فى محادثة ممتدة، أو إعداد كاميرات من زوايا متعددة للتأكد مـــن التغطية التى قد تكون ضرورية فى حالة مشهد معقد من الأكشن يكون من الصعب أو من المستحيل إعادته، أو عندما يكون التفاعل بين الممثلـــين لا يمكـــن تحقيقـــه بسهولة فى لقطات منفصلة. (استخدم ميلوش فورمان إعدادين لكاميرتين لتـــصوير المشهد الرائع من فيلم "أماديوس" (١٩٨٤)، إذ يقوم موزار بإملاء "قداســـه" علـــى ساليرى). وفى بعض الأحيان نختار ما هو عادى بدلاً مـــن ألاعيـــب الكـــاميرا، والحقيقة أنه فى معظم الأحيان، ولمعظم القصص، سوف نختار طريقـــة التغطيـــة العادية، وسوف تكون قصتنا أكثر ملاءمة معها. لكن تذكر دائمًا أن "معظم الأحيان" لا تعنى "دائمًا".

ارتفاع الكاميرا:

قد تسألني: "هل هناك ثوابت يمكنني استخدامها؟ أي شيء يجعل مهمتي أسهل؟"، نعم هناك نوع ما منها، بأن تكون الكاميرا دائمًا في مستوى العين، إلا إذا لم تكن كذلك، وهذا بالطبع في علاقته بالممثلين. والسؤال يصبح هنا: متى لا تكون كذلك؟ إن الزاوية شديدة الانخفاض أو شديدة الارتفاع يجب أن يكون لها ما يبررها في جوهر اللحظة الذي يجب تجسيده، وفي الوقت ذاته توجيه الاتهام نحو التصميم الكلي للفيلم وأسلوبه. إن "مستوى العين" ذاته يمكن أن يتنوع، لقد كان إدوارد ديمتريك مخرجًا لما يزيد على خمسين فيلمًا، من بينها "تمرد كين" (١٩٥٤). وفي كتابه "عن الإخراج السينمائي"، يورد ملاحظة بالغة الأهمية عن هذا الموضوع:

"إن أكثر اللقطات بلادة هي الملتقطة من مستوى العين، فهي لا تضيف شيئًا جديدًا على الإطلاق في الصورة. وإذا لم يكن الممثل طويلاً مثل ويلت شامبرلين (لاعب كرة السلة السابق الذي يبلغ طوله سبعة أقدام) أو مونشكين، فإن مستوى العين هو وجهة نظر أي شخص يبلغ من العمر ستة عشر عامًا. والتغيير عما هو عادي يجب ألا يكون شديد الوضوح، لكنه يجب أن يكون مختلفًا بما فيه الكفاية حتى ينبه المتفرج بشكل غير واعٍ. وفي المعتاد، فإن الزاوية المنخفضة أفضل للقطات المجاميع واللقطات القريبة، أما الزاوية المرتفعة فهي مفيدة في اللقطات العامة. ويجب التأكيد أن هناك استثناءات لهذه التعميمات، حتى فيما يتعلق بلقطة مستوى العين التي يمكن بالطبع أن تكون مفيدة. ولكن عند القيام باستثناء، فيجب أن يكون لسبب قوي تمامًا.

ويقول ديمتريك: إن السبب في أن الزاوية المنخفضة كثيرًا أفضل للقطات القريبة هو أنها تتيح للعين نظرة أفضل إلى عين الممثل التي هي في السينما طريقة

قوية للتواصل والتوصيل. (ولهذا السبب ذاته، فإن ديمتريك لا يفضل اللقطة الجانبية "بروفيل"). ولقد استخدم أورسون ويلز فى "لمسة الشر" (١٩٥٨) الزاوية المنخفضة لبطله و"الأشرار الآخرين" لكى يخلق إحساسًا بالخطر، ولم يستخدم هذه الزاوية لتصوير النساء فى الفيلم.

ويتحدث سيدنى لوميت فى كتاب "صنع الأفلام" عن ارتفاع الكاميرا كجزء من التصميم لفيلم "اثنا عشر رجلاً غاضبًا" (١٩٥٨):

"لقد قمت بتصوير الثلث الأول من الفيلم من فوق مستوى العين، والثلث الثانى من مستوى العين، والثلث الأخير من تحت مستوى العين. وبهذه الطريقة، كان السقف يظهر كلما اقترب الفيلم من نهايته. لم تكن الجدران وحدها هى التى تزداد ضيقًا (بسبب تزايد استخدام عدسات واسعة)، ولكن السقف أيضًا. لقد كان تزايد الإحساس باختناق المكان سببًا مهمًا فى تزايد التوتر فى الجزء الأخير من الفيلم".

أيًا كانت الثوابت لديك، وأنا اقترح أن تبدأ بمستوى العين، فإنه يجب أن يكون لديك سبب قوى لتحريك الكاميرا عنه سواء إلى أعلى أو إلى أسفل.

العدسات:

يمكن للعدسات المختلفة أن تعدل من صوت الراوى وتُنوع فيه وتساعده فى أن يروى القصة على نحو أكثر قوة، لذلك فإن أقل قدرًا من التعود على ما يمكن أن تصنعه العدسات سوف يضيف دعمًا هائلاً إلى سردك السينمائى للقصة. ليست هناك عدسة ترى ما تراه العين، لكن أيًا كان نوع وقياس العدسة التى تصور بها (فيديو، ١٦ مم، ٣٥ مم)، فسوف تكون لك عدسة "معتادة" تعتبرها العدسة الثابتة بالنسبة إليك. على أحد جانبى تلك "المعتادة" لديك العدسات الواسعة، ذات العمق الأكبر للمجال، وهو المسافة التى تبقى فيها الأشياء فى البؤرة فى

علاقتها مع الخلفية، ولديك على الجانب الآخر العدسات "الطويلة" (أو التليفوتـــو)، التى تضغط المكان (تشعر بأن المسافة بين المقدمة والخلفية أقصر، حتى لو كانـــت مئات الأمتار – المترجم). إن الأشياء التى تتحرك فى اتجاه الكاميرا أو بعيدًا عنها سوف تبدو بعدسة التليفوتو أبطأ، بينما تبدو بالعدسة الواسعة أسرع. وأنـــا أقتـــرح عليك ثلاثة أفلام تشاهدها لكى تحصل على فهم أعمق للقوة الجمالية والدرامية التى يمكن أن تضيفها الأطوال المختلفة للعدسات إلى فيلمك.

ففيلم "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز يستخدم العمق الأكبر للمجال، باستخدام العدسات الواسعة والكثير من الإضاءة (حيث إن عمق المجال يأتى مـــن الطول البؤرى وفتحة العدسة). ويمكن لممثل أن يقف فى مقدمة الكـــادر، ويقـــف ممثل آخر فى أقصى الخلفية، ويظهر كلاهما واضحين تمامًا فى البؤرة.

الفيلم الثانى هو العكس تمامًا، وهو فيلم فيللينى "الحيـــاة اللذيـــذة" (١٩٦٠)، حيث لا يوجد أى عدسة واسعة. ويكتب جون باكستر فى كتابه "فيللينى":

> **"يستخدم فيللينى فى هذا الفيلم تقنية السينماسكوب، لقد أخبر مدير تصويره أن يتخلى عن العدســات الواســعة، ويـــستخدم أساسًـــا العدسات الأطول ٧٥ مم، ١٠٠ مم، وأحيانًا ١٥٠ مم، وهى التى تعطى عمقًا ضحلاً للمجال، وتجعل كلاً من المقدمة والخلفية خارج البؤرة. وليس هناك فى هذا الفـــيلم لقطـــات بانوراميـــة، وتبـــدو الشخصيات كما لو أنها تحمل معها روما الخاصة بهـــا حولهـــا. والانطباع العام لشخصيات وحيدة فى مناظر خالية. وهو ما يؤكده ماسترويانى (بطل الفيلم) حين قال: لقد أخبرنا فيللينى أن نـــشعر كأننا فوق طوف تسبح به الأمواج، تلقى بنا الريح حيثما هبـــت، ونحن مهجورون فى العالم تمامًا".**

أما الفيلم الثالث فهو فيلم سيدنى لوميت "اثنا عشر رجلاً غاضبًا، الذى ذكرناه سابقًا فى علاقته بارتفاع الكاميرا. ويشرح لوميت تأثير ما يطلق عليه "حبكة العدسة":

أحد العناصر الأكثر أهمية بالنسبة لى كان إحساس الحصار الذى كانت هذه الشخصيات تشعر به بالتأكيد فى تلك الغرفة... كلما كان الفيلم يتكشف، كنت أريد أن تبدو الغرفة أصغر وأصغر. وكان هذا يعنى أن أتحول ببطء إلى عدسات أطول مع تقدم الفيلم. بدأت مع عدسات عادية (٢٨ مم و ٤٠ مم)، ثم تقدمت إلى عدسات ٥٠ مم، ٧٥ مم، ١٠٠مم، وكلما اتسعت العدسات كانت الغرفة تبدو أضيق على الرجال بسبب نقصان عمق المجال، ليزداد إحساس ضيق المكان، ويرتفع التوتر فى الجزء الأخير من الفيلم. وفى اللقطة الأخيرة، وهى لقطة خارجية للمحلفين وهم يغادرون قاعة المحكمة، استخدمت عدسة واسعة الزاوية، أوسع مما استخدمت فى الفيلم كله، ورفعت الكاميرا أيضًا إلى أعلى مستوى العين، وكان القصد هو أن أعطى لنا جميعًا مساحة أوسع لكى نتنفس، بعد ساعتين من الحصار".

التكوين:

كان هناك مدير للتصوير فى مدرسة السينما فى براج منذ سنوات عديدة، كان يقوم بتدريس التكوين. كانت هناك شريحة لمنظر طبيعى أو شخص أو مجموعة من الأشخاص يتم عرضها على شاشة، وباستخدام كادر يمكن تحريكه ويتحكم فيه الطالب، يتم قطع أبعاد الصورة حسب أبعاد الشاشة المطلوبة (تناسب العرض إلى الطول فى كادر الكاميرا). وكلما حرك الطالب الكادر فوق الصورة، بحثًا عن "التكوين "الصحيح"، كان الأستاذ يصيح كلما اقترب من هذا التكوين: "هل تشعر به؟ هل تشعر به؟".

لمن يشعرون بالنقص فى هذا المجال، اقترح البدء فى مشاهدة أفلام وهم يفكرون فى التكوين. كذلك يمكنكم الذهاب إلى المتاحف الفنية؛ إذ ترون كيف تعامل الفنانون العظام مع التكوين داخل إطار أو الذهاب إلى معارض الصور الفوتوغرافية. بالإضافة إلى ذلك بالطبع، يجب عليكم البدء فى تصوير تدريباتكم الخاصة، والنظر من خلال الكاميرا فى أثناء تقدم المشهد. إننى لا أقترح عليكم القيام بدور المصور لأى من أفلامكم المهمة، فعندئذ سوف يبتعد اهتمامك بعيدًا عن الممثلين الذين يجب أن تركز عليهم. ومع ذلك، وقبل أن تدور الكاميرا، يجب عليك دائمًا كمخرج أن تقوم بإعداد اللقطة ومراجعة أى إعداد للمشهد وحركة الكاميرا سوف تتم.

وعندما لا يكون التصوير جاريًا، يمكنك أن تتجول وأنت تحمل معك كادرًا مقصوصًا من الكارتون بأبعاد الشاشة التى سوف تستخدمه (تليفزيون، أو ١٦ مم، أو فيديو، أو ٣٥ مم)، لترى العالم من خلال هذا الكادر ثابت الأبعاد. لقد صنعت لكازان واحدًا واستخدمه من خلال تصوير فيلم "الزوار" (١٩٧٢). والأفضل بالطبع هو محدد النظر الذى يمكنك به تغيير البعد البؤرى، وهو باهظ التكاليف، لكن إذا استطعت الحصول عليه فهو أداة قيمة للتجسيد البصرى. ومن المريح أن يكون معك مدير تصوير له عين حساسة، لكن المهمة الأساسية لمدير التصوير هى الإضاءة، وهى مهمة ضخمة فى حد ذاتها. **إن اختيار الكادر من وظائف المخرج، وهو ينضوى تحت لب مهمة المخرج السينمائى، لذلك ابدأ "الرؤية".**

•

من أين أبدأ؟

بافتراض أنك قد قمت بالعمل البحثى، وترتيب أوضاع الممثلين بالنسبة لبعضهم وبالنسبة للكاميرا، فإن الخطوة التالية هى أن تضيف الكاميرا إلى خطة الأرضية لقطة بلقطة، وإدماج الإجابات الخمس عن الأسئلة التى افتتحنا بها هذا

الفصل. ومن خلال هذه العملية يجب علينا أن نتحرك دائمًا من المسار الكلى للمشهد نحو النبضات كل نبضة على حدة. تخيل فقط مايكلانجلو وهو يرسم كنيسة سيستين، إنه متسلقٍ على ظهره، وهو قريب جدًا من السقف، يرسم أنف ملاك. إن انتباهه كله متجمع فى هذه النقطة الدقيقة من "لوحته" الهائلة. وأيًا ما كان جمال الأنف؛ فإنها لن تمثل شيئًا إلا إذا تلاءمت مع الوجه جماليًا، وتلاءم الوجه مع الجسد كله جماليًا، وكان الجسد فى مكانه الجمالى بين كل الحشد السماوى فى السقف كله.

الاتجاه نحو التحديد فى التجسيد البصرى:

تبدأ النسخة الأولى من فيلمك مع القراءة الأولى للسيناريو، أو ربما إذا كنت أنت مؤلف الفيلم عندما تبدأ الكتابة. وتولد نسخة أخرى بعد العمل البحثى، وربما تولد النسخة الأخيرة بعد إعداد المشاهد. سوف يكون هناك مزيد من النسخ، أو ربما كان سيبدأ تسميتها تنقيحات، وذلك عندما نبدأ فى استكشاف أفضل الطرق لتنفيذ كل لحظة داخل سياق الفيلم كله. إن المخرج الروسى سيرجى إيزنشتين، فى محاضرة لطلبة السينما (منشورة فى كتيب بعنوان "عن تكوين سيناريو روائى قصير")، قرأ سيناريو قصيرًا كتبه إل ليونوف بعنوان "المأدبة فى جيرمونا"، باعتباره نموذجًا للسيناريو. ثم سأل الطلبة أن يفكروا كيف سوف يقومون بتصويره. ومن الدال كيف اقترح إيزنشتين أن يمضوا مع هذا التجسيد البصرى.

"أحببنا تفصيلتين كانت تكشفان بقوة عن طبيعة الشخصيات الرئيسية. سوف أقرأهما لكم مرة أخرى: "قام أونيسيم بشكل آلى بتقشير رقاقة رقيقة من الطلاء، وسحقها بين أصابعه، وأخذ يفكر: "إن هذا يعنى أن أعيد طلاء هذه الشرفة، لقد وعدنى ابن أخى بأن يرسل لى طلاء أبيض، لكنى أعتقد أنه نسى"... وبعد ذلك".

وكذلك: "التقطت المرأة العجوز زهرة برية على الطريق، ومضت متثاقلة نحو منزلها". إننى أطلب منكم أن تفكروا فى الطريقة التى سوف تصورون بها هذين المشهدين (طوليهما، زاوية التصوير، الخ)، وضعوا فى اعتباركم المضمون النفسى لهذه التفاصيل ومغزاها فى التطور العام للحدث. كما يجب عليكم أن تحاولوا تخيل كيف أن الرجل العجوز سوف يقف فوق جسد المرأة العجوز عندما كان يقول "لبؤة"، كيف أن الباب مغلق فى الحضانة، كيف أن الألمانى سوف يحشر ساقه بين ضلفتى الباب المفتوحتين، ومدى القرب ومن أى جانب يجب أن يكون التصوير.

لا تشغلوا أنفسكم بقضايا التعقيدات الأسلوبية، ولا تجهدوها فى المشكلات الخاصة بتصوير اللقطات. أعدوا اللقطات من أجل توضيح الحدث الداخلى. **يجب أن تكون اللقطة مثل بيت فى قصيدة – مكتفية بذاتها، وفكرتها شديدة الوضوح.**

البحث عن النظام:

ابحث عن نظام أو تصميم موجود بالفعل فى أوضاع الممثلين بالنسبة لبعضهم بعض وبالنسبة إلى الكاميرا. إن ذلك سوف يساعد – عندما تضيف الكاميرا – ما يقصد هذا التصميم أن يعبر عنه، لا أن يزيد تشوشه. والمثال الأخير على التشوش هو عندما يضع المخرج شخصيتين على مسافة من بعضهما، ثم "يخفى" هذه المسافة باستخدام اللقطات القريبة بدلاً من التأكيد عليها بإظهارها.

الوحدات الدرامية والكاميرا:

لأنك قمت بالفعل بتحديد هذه المجموعات الدرامية، فلا بد أن تكون الآن متأكدا من الإبقاء على كل مجموعة متماسكة وتحقيقها بشكل كامل وواضح.

وكل وحدة سوف تحتل فى العادة جغرافيا محددة، لذلك فإنك سوف تبحث عن "نقاط التقاء" (لقطات رابطة) بين وحدة درامية وأخرى؛ لأن السينما – على عكس فقرات النثر المكتوبة على صفحة – يجب أن تقدم المشاهد متتابعة دون توقف، ودون أن ينتبه المتفرج إلى بداية "فقرة" جديدة.

قوائم اللقطات، لوحات القصة، إعدادات الكاميرا:

ما نريد أن نصل إليه فى النهاية هو قائمة بإعدادات اللقطات فى كل مشهد. (إعداد الكاميرا يعنى عندما تنتقل الكاميرا من وضع إلى آخر، وهذا يتطلب فى الأغلب تغييرات فى الإضاءة. وكما ذكرنا سابقًا، فإنه قد تحتاج إلى التقاط أكثر من لقطة من إعداد كاميرا واحد). (العبارة السابقة تعنى أنك يجب أن تتصور كل اللقطات المطلوبة من إعداد كاميرا معين، أيًا كان ترتيبها المونتاجى فى المشهد، قبل أن تنتقل إلى إعداد كاميرا جديد – المترجم).

ولوحات القصة هى رسوم لكل لقطة على حدة. إنها توضيح بصرى لرحلة بحث ودراسة طويلة، ويمكن أن تكون عظيمة الفائدة فى توصيل رؤية المخرج إلى الآخرين (الفنيين – المترجم). ومع ذلك يجب تحذير المخرج المبتدئ من أن لوحات القصة يجب أن تكون نهاية العملية؛ إنها وضع الهوامش على اللحظات فى استخدام كل العناصر السينمائية والدرامية معًا. ولأنها رسوم ساكنة للحظات، فإنها فى الأغلب تعوق المخرج المبتدئ عن أن يرى تدفق المشهد، وإدراك **النسيج الرابط** بين كل من هذه اللحظات. وعندما يقطع المخرج هذه الرحلة عدة مرات – بدءًا من العمل البحثى على صفحة السيناريو، حتى التصوير ونسخة المونتاج – فإن لوحات القصة سوف تبدأ فى أن تكون أكثر أهمية فى النتيجة الكلية.

وبعض المخرجين يوظفون فنانى لوحات القصة لكى يرسموا لوحات قصة مبدئية لاستكشاف التجسيد البصرى الذى يوحى به السيناريو، وذلك مع (أو دون) الرؤية الأولى للمخرج. وقد يكون ذلك مثمرًا فى استكشاف إمكانات الرؤية البصرية الأولى لمشاهد الأكشن.

وهناك برامج كمبيوترية يمكن أن ترسم لوحات قصة ثلاثية الأبعاد بكاميرات افتراضية، تقوم بحركات الكاميرا لتساعدك فى اختيار الأطوال المحددة لكل لقطة. كما أن هناك برامج أخرى تضع شخصياتك فى أماكن حركتها. وتلك الإمكانية لاستكشاف الاحتمالات المختلفة لتجسيد المشاهد يمكن أن تكون مفيدة تمامًا، فهى تسمح للمخرج بأن يرى **فيلمه قبل التصوير**. تذكر دائمًا: **لوحات القصة هى نهاية عملية** (أى يجب ألا تبدأ بها – المترجم)، وكل الإمكانات الإلكترونية لن تعفيك من أن تقوم بواجبك.

لوحات القصة بالكلمات:

لوحات القصة بالكلمات يمكن أن تكون فعالة بشكل خاص فى مواقع التصوير التى من الصعب تحويلها إلى خطة أرضية، وهى عظيمة الفائدة فى تحديد الأخطاء أو مناطق الحذف – النبضات المفقودة – حتى لو مضينا بعد ذلك فى اللوحات المرسومة. دعنا نحاول رؤية كيف أن هذا النوع من البحث يمكن أن ينجح مع النص التالى.

جاك وجيل يصعدان التل.

للبحث عن دلو ماء.

جاك يقع وتُجرح جبهته.

جيل سعيدة.

لكى تصور هذا المشهد، باستخدام المنهج الذى يقترحه الكتاب، يجب علينا أولاً تطبيق "العمل البحثى" للكشف عن بطل هذا المشهد، بالإضافة إلى الظرف والعلاقات الديناميكية والرغبات. كما يجب علينا تحديد الوحدات الدرامية، نقطة الارتكاز، النبضات السردية الكبرى. (سوف نفترض أن هذا المشهد جزء من فيلم أكبر، وأنه قد تم تحديد العمود الفقرى للفيلم والأعمدة الفقرية للشخصيات، وأنه قد تمت دراسة الشخصية).

وإذا أخذنا القصة الخلفية التى أفترضها، فقد توصل عملى البحثى إلى الإجابات التالية: إنه مشهد جيل. والظرف هو أنهما أخ وأخت، عملهما اليومى هو إحضار ماء إلى المنزل. إنه يراها باعتبارها عقبة أو عبئًا، بينما هى تراه استعراضيًا. إنه يريد أن "يضعها فى حجمها ومكانها"، وهو المنزل. وهى تريد أن "تبرهن أنها مساوية له وتستحق أن تعامل كما هى".

لوحات القصة بالكلمات لمشهد "جاك وجيل":

الوحدة الدرامية الأولى:

كل جملة هى لقطة.

يتحرك بسرعة،

دلو فارغ،

يحمله شاب.

التركيب النحوى للجملة السابقة يشير إلى تغيير التأكيد فى اللقطة. إننا نبدأ بحركة متسارعة لدلو فارغ يحمله شخص ما – إننا بذلك نقدم لب المشهد – ثم نتحرك بانوراميًا إلى هذا الشخص ليدخل المشهد. يجب أن نجده واثقًا، عازمًا، وربما ندرك فيه لمحة من المكر.

فى محاولة للحاق،

هناك فتاة.

إن جيل يجب أن تكون على القدر نفسه من التصميم، لكن من الواضح أنها ليست مهيأة لهذا المسار المنحدر.

أخ وأخت متباعدان،

يصعدان إلى **أعلى**.

هنا يجب أن نصور لقطة لهما معًا تحل الانفصال المكانى بينهما. ويجب أن تكون أيضًا واسعة بما يكفى لكى نرى درجة انحدار الأرض - إلى **أعلى**. وحقيقة أنهما أخ وأخت يمكن الإيحاء بها بالفرق فى العمر والتصرفات.

الوحدة الدرامية الثانية:

جاك يصعد **أعلى**.

جيل تجاهد لكى تصعد **أعلى**.

(كرر هذا مرتين).

"التكرار" يجب أن يكون مثالاً على "**الإسهاب والتطويل**"، ويجب تحقيقه من زوايا مختلفة، لخلق إحساس بالخطر وتشويق كامن .

تتزايد المسافة بينهما

إن الجملة السابقة تتضمن لقطة لهما معًا، لتحل مرة أخرى الانفصال المكانى بينهما فى الوقت الذى تضعنا فى داخل الحبكة.

جيل تشعر بالإجهاد، تتوقف لتستريح.

هنا يثور سؤال: هل سوف يتحقق هدف جيل أم يضيع منها؟

نقطة الارتكاز وبداية الوحدة الدرامية الثالثة:

جاك يدرك أن جيل توقفت.

يبتسم.

إن جاك يعتقد أنه انتصر، لكنه فى ابتهاجه يفقد تركيزه.

جاك يخطو خطوة،

يفقد موضع قدمه،

يضيع الدلو من يده.

جاك يهتز.

الدلو يسقط.

جاك يجاهد لكى يضع موضع قدمه.

جاك يفقد موضع قدمه ويسقط،

إلى **أسفل**.

الوحدة الدرامية الرابعة:

جيل تنظر إلى **أسفل**.

جاك بجبهته المجروحة.

جيل تبتسم.

إن فائدة لوحات القصة بالكلمات؛ أنها تجعلك تفكر فى العناصر البصرية لفيلمك دون أن تجهدك كثيرًا، لكنها تميل إلى أن تكون بالغة الدقة فى تحديد العناصر

الجوهرية – جوهر كل لحظة – التى يجب نقلها إلى المتفرج حتى يمكنه أن يتذوق تكشف أحداث القصة. فى الجزء الخامس من هذا الكتاب سوف أقوم بتحليل عميق لثلاثة أفلام، وأفسر بعض المشاهد "البصرية" باستخدام لوحات القصة بالكامل وهى بالطبع لوحات نرسمها **بعد أن قام المخرج بصنعها**. وأنا أصر على أنك تستطيع أن تصل إليها **قبل** أن تصل إلى مرحلة الكاميرا. وفيما يلى جزء من أحد مشاهد فيلم بيتر وير "استعراض ترومان"، وهذا الجزء يحدث فى صالة رقص.

ترومان مستمتع بوقته.

فتاة أحلامه هنا.

ترومان يرى فتاة الأحلام.

هى تراه.

هو لا يستطيع أن يبعد عينيه عنها.

هى لا تستطيع أن تبعد عينيها عنه.

إن المخرجين الذين لا يملكون الخبرة قد لا يصلون إلى جوهر هذه اللحظة باستخدام لوحات القصة المرسومة وحدها، لكن هذا الوصف بالكلمات يوضح تمامًا النبضات السردية التى تعطيها كل لقطة. إنها تقفز أمام عينيك لتراها، وإذا اكتشفت نبضة ضائعة يمكنك إصلاحها.

ووصف لوحات القصة بالكلمات لا يحدد بالضرورة حجم الصورة أو التكوين، لكن خبرتى بالتدريس علمتنى أن على المخرجين المبتدئين أولاً "فهم الحدث على نحو صحيح" قبل المضى إلى الأمام.

هناك مثالان من "سيئة السمعة" قد يساعدانك فى "رؤية" التأثير الكبير للوحات القصة بالكلمات، وذلك فى مشهد "ممر ركوب الخيل"، ومشهد "القاعة الرئيسية/ الغرف المجاورة/ قبو النبيذ/ الحديقة/ غرفة النوم الرئيسية"، وذلك فى الفصل الخامس عشر.

الفصل السادس

الكاميرا فى مشهد الشرفة فى "سيئة السمعة"

قام هيتشكوك بـ "تغطية" المشهد بشكل مقتصد، مستخدمًا ١٣ إعدادًا للكاميرا لكى يحصل على ٣٢ لقطة تشكل المشهد بعد المونتاج. سوف نكتشف أن لكل لقطة وظيفة خاصة، بدءًا من "مجرد" تصوير الحدث إلى تجسيده والإفصاح عنه.

هناك إعدادان للكاميرا فى الوحدة الدرامية الأولى (الشكل ٦-١). الأول: يأخذ دلفين إلى الشرفة، والثانى: يأخذ أليشيا إليها. وعندما نشاهد الفيلم يبدو كما لو أن الكاميرا كانت فى الموضع نفسه؛ لأن كلاً من اللقطتين تنهيان حركتيهما البانورامية بالكادر نفسه تقريبًا. لكنك إذا تأملت عن قرب، فإن الكاميرا فى لقطة أليشيا تحركت لتخلق زاوية تقدم مزيدًا من الحيوية لدخولها. إنها "تندفع" إلى غرفة المعيشة، بما يعكس توقعاتها وآمالها المتحمسة. إن هذا يتناقض تمامًا مع الدخول "الجاد" لدلفين، بما يعكس فقدانه الحماس للمهمة التى كلفوه بها. كما أن الكادر النهائى لدلفين فى الشرفة أوسع، ليخلق مساحة أكبر حوله، بما يعكس "وحدته" وحرمانه.

إعدادات الكاميرا تسبقها علامتا الرقمين (#١، #٢)، بينما لقطات المونتاج يسبقها حرف E.

الوحدة الدرامية الأولى:

غرفة المعيشة/ شقة أليشيا:

E-١، من إعداد الكاميرا #١، لقطة عامة متوسطة: صوت الباب يغلق بينما يدخل دلفين الكادر من اليمين. الكاميرا بان إلى اليسار معه لكى يدخل الغرفة،

وتكشف عن الشرفة من الباب الزجاجي ذي الضلفتين في الخلفية. يفرك جبهته (الشكل ٦-٢).

المطبخ/ شقة أليشيا:

E-٢، لقطة متوسطة: (لم أحدد ذلك الإعداد للكاميرا): أليشيا تقطع الدجاجة. هذه اللقطة (الشكل ٦-٣) تحدد مكان أليشيا في جغرافية المكان، وتظهر مدى تصميمها للتغلب على عدم تمكنها من الواجبات المنزلية. إنها تبذل أقصى ما في وسعها لكي تحول نفسها إلى شيء لم تكنه قط، وكل ذلك من أجل حبها لهذا الرجل.

غرفة المعيشة:

E-٣، من إعداد الكاميرا #١: تتحول إلى لقطة عامة عندما يستمر دلفين في الدخول من باب الشرفة إلى الشرفة الخارجية ويتوقف، يداه في جيبيه. يحني كتفيه. (الشكل ٦-٤).

E-٤، من إعداد الكاميرا #٢، لقطة متوسطة: أليشيا تدخل الكادر من اليسار وهي تحمل طبقين للعشاء (الشكل ٦-٥). الكاميرا بان معها إلى لقطة عامة مع دخولها الشرفة. تضع طبقًا على المائدة، وتحضن دلفين (الشكل ٦-٦).

ولأن الفعل الجسماني لأليشيا مع احتضانها دلفين يتراكب من لقطة إلى اللقطة التالية، فإن هناك قطعًا مونتاجيًا غير ظاهر، يؤدي وظيفة **النسيج الرابط** بين الوحدتين الدراميتين الأولى والثانية. إن الحركة ضئيلة بالفعل. ومع ذلك فإنها تؤدي الوظيفة بأن تأخذ الحركة إلى **فقرة جغرافية** جديدة، وهذه بدورها تنبه المتفرج إلى تصاعد الحدث. إن الفقرة الجديدة تأتي بسبب التغيير الملحوظ في زاوية الكاميرا أكثر من التغيير في أوضاع الممثلين.

لقد كانت مهمة الإعداد حتى الآن هي فقط تجسيد الحدث في المشهد – أن نضم البطل والبطلة في الشرفة. والآن يبدأ هيتشكوك في استخدام التقارب والتباعد

بينهما كطريقة لتحويل ما هو داخلى إلى خارجى، بالبدء فى الوحدة الدرامية الثانية بهما معًا. (تذكر النمطين بالحركة الدرامية: معًا/ بعيدًا، بعيدًا/ معًا).

الوحدة الدرامية الثانية:

الشرفة:

سوف تجد هيتشكوك فى غاية الاقتصاد فى عدد إعـدادات الكـاميرا التـى يستخدمها لتنفيذ هذا المشهد. فى هذه الوحدة الدرامية الثانية (الشكل ٦-٧) يستخدم ثلاثة إعدادات (#٣، #٤، #٥).

E-٥، #٣، لقطة متوسطة لاثنين: يبدأ الاحتضان فى اللقطة السابقة ويكتمل فى هذه اللقطة (الشكل ٦-٨). أليشيا تُقبّل دلفين. لا يستجيب. يعتم هيتشكوك فقـط على نبضات الفعل (الفعل/ رد الفعل بين أليشيا ودلفين) لكى ينفذ الجزء الأول مـن هذه الوحدة.

تحاول أليشيا أن تلاطف دلفين لكى يخبرها ما الحكاية. تضع ذراعيه حـول وسطها. لكى تهدئه تقول: "لقد حان الوقت لكى تخبرنى أن لـك زوجـة وطفلـين محبوبين، وأن تلك العلاقة المجنونة بيننا لا يمكن أن تستمر أطول من ذلك". يـرد دلفين باتهام: "أراهن أنك سمعتِ هذه الجملة بما فيه الكفاية". إن تلك تمثل لكمة فى معدة أليشيا، ولكى يجسد هذه اللكمة فـإن هيتـشكوك يجعـل نبـضات الأداعيـن يتصادمان بالقطع المونتاجى من لقطة لهما الاثنين (الشكل ٦-٨) إلى لقطة قريبـة لأليشيا (الشكل ٦-٩)، أى من "اتهام" دلفين إلى "احتجاج" أليشيا.

E-٦، من إعداد الكاميرا #٤. إن هذا التصادم يؤكد ضربة دلفين، ويجعلها مجسدة للمتفرج، وهذا نموذج مثالى على النبضة السردية.

ويستمر هيتشكوك فى الفصل بينهما، ويقطع ١١ مرة بين لقطة قريبة لأليشيا ولقطة قريبة لدلفين (الشكل ٦-١٠)، إعدادات الكاميرا #٤ و #٥، واللقطات E-٦ حتى E-١٦. وكل من هذا اللقطات الداخلة فى المونتاج يجسد نبضة سردية تبدأ مع أليشيا ثم يبادل بينها وبين دلفين: احتجاج، إعلان، تأكيد، تساؤل، توضيح، تلميح، إخبار، فهم (هذه النبضة السردية ليست متضمنة فى الحوار ولكن سلوك أليشيا)، تكشف، تباعد (أليشيا تبتعد عن دلفين). إن هذا الفعل/ رد الفعل – مثل الكرة عبر الشبكة (رائحة، غادية) كما فى مباراة تنس – يزيد من التوتر الدرامى بين الاثنين.

(لقطات الانفصال – مثل تلك المذكورة سابقًا – التى تحتوى على جزء خارج البؤرة للشخصية الأخرى أو لشيء، يطلق عليها أحيانًا "الوحيد المتسخ").

وعندما يقول دلفين فى لقطة قريبة: "يجب أن نتصل به"، فإن أليشيا فى لقطتها القريبة، وتتحول بعيدًا عن دلفين. إن "تباعدها" ذاته مثال على النبضة السردية المجسدة من خلال إعداد الممثلين، كما هو واضح فى الخطة الأرضية للوحدة الدرامية الثالثة (الشكل ٦-١١). كما أن ذلك يخدم كنسيج رابط إلى الوحدة الدرامية الثالثة. تبدأ أليشيا فى الابتعاد عن دلفين (الشكل ٦-١٢).

تتراجع الكاميرا قليلاً (#٣ ب) كى تستوعب حركة أليشيا نحو الكرسى، حيث تجلس. حركة الكاميرا هذه توحى بالتباعد الجسمانى والعاطفى بين الشخصيتين (الشكل ٦-١٣).

الوحدة الدرامية الثالثة:

يجسد هيتشكوك جسمانيًا الحالة الداخلية لأليشيا من خلال جعلها تتحرك بعيدًا عن دلفين، ثم تجلي بسبب "الثقل" الذى وضعه فوق كتفيها. ثم يقطع هيتشكوك

إلى لقطة متوسطة لأليشيا (الشكل ٦-١٤) لكى يجسد نبضتها الدراميـة، "تـشويه سمعة" (نفسها) بهذه الكلمات: "ماتاهارى، تمارس الجنس من أجل الأوراق".

فى اللقطة نفسها، يقوم هيتشكوك بجعل دلفين يتحرك إلـى موضـع خلـف أليشيا، "لكى يتولى السيطرة" (الشكل ٦-١٥)، وهو مثال على اسـتخدام أوضـاع الممثلين لتحويل الدراما إلى صورة، وصنع كادر يطرح سؤالاً: مـاذا تقـول لـك اللقطة؟ ومع ذلك فإن تحرك دلفين ليس له دافع مبدئى، وقد يبدو آليًـا إذا ركـزت انتباهك عليه. ولكى يخفى هيتشكوك بداية التحرك، فإنه يجعل دلفـين يبـدأ وهـو خارج الكادر، وعندما يصبح خلف أليشيا، تصعد الكاميرا إلى لقطة لاثنـين لكـى تستوعب وصوله إلى الكادر.

ثم يحول هيتشكوك إلى نبضة أداء أليشيا، "اتهام"، إلـى النبـضة الـسردية "اتهام"، وذلك بالقطع المونتاجى الفورى إلى سطر الحوار الخاص بها: "يهيـأ لـى أنك كنت تعلم بهذه المهمة الصغيرة اللطيفة طوال الوقت"، ثم إلـى لقطـة قريبـة لدلفين (الشكل ٦-١٦)، الذى يرفع من نبضته التمثيلية إلى نبضة سردية، "إنكـار". إن هذا القطع يزيد القوة الدرامية لسطر حوار أليشيا، واللقطة القريبة لدلفين تزيـد من إجابته، وبهذا القطع يمضى هيتشكوك إلى الفصل بينهما مرة أخـرى (طـوال سبع لقطات) عائدًا إلى المباراة بين الجانبين (الشكل ٦-١٧)، محـولاً النبـضات السبع التمثيلية إلى سبع نبضات سردية. التفت إلى الحوار، وانظر كيـف تزايـدت حدته، وكيف أن تنفيذه بالفصل بين الشخصيتين يصور هذا التـصاعد. **(الـسطران الأول والأخير من الحوار فى فقرة حوارية يعطيان أقوى انطباع لـدى المتفـرج، وكذلك اللقطتين الأولى والأخيرة).**

البداية مع دلفين فى لقطة قريبة، ثم يتبادل مع لقطة قريبة لأليشيا مع تجسيد هذه النبضات السردية التالية: إنكار، استجواب، تحدى، هجوم، تقرير حقيقة، إعلان الحب، الرفض.

الوحدة الدرامية الرابعة ونقطة الارتكاز:

يعلن هيتشكوك عن الوحدة الدرامية الرابعة (الشكل ٦-١٨) بالقطع المونتاجى من لقطة قريبة لدلفين إلى لقطة متوسطة لاثنين، وهى اللقطة نفسها التى سبقت "فقرة" الانفصال، وبذلك فإنه يضع نهاية للانفصال الممتد. واللقطة E-٢٦، إعداد الكاميرا #٦ أ (الشكل ٦-١٩)، "تحررنا" من حدة فقرة الانفصال، وتعدنا لشيء جديد على وشك أن يحدث.

عند هذه النقطة – التى تمثل محور الارتكاز – يمكن للمشهد أن يمضى فى هذا الاتجاه أو ذاك بالنسبة لأليشيا. ويثور سؤال فى ذهن المتفرج: إنها يمكن أن تقبل كلمات دلفين الأخيرة وتقتل ما تريده، لكن لأن ما تريده بالغ القوة ويستولى عليها تمامًا، فإنها لا تستطيع أن تستسلم دون مقاومة. إنها لا زالت تأمل فى أنها يمكن أن تكسب قلب دلفين، أن تجعل كل شيء كما كان منذ ساعات قليلة مضت. إنها تمضى فى هجومها و"تتحدى" دلفين، ويعبر هيتشكوك عن قمة محور الارتكاز بأن يجعل أليشيا تقف، ويغير من الوجهة التى كان المشهد يتجه إليها. وعندما تتحرك أليشيا ناحية دلفين تثور إمكانية مع سؤال: هل سوف تحصل أليشيا على ما تريده؟

عندما تقف أليشيا لكى "تتحدى" دلفين، تصعد الكاميرا معها وتتبعها إلى لقطة قريبة لاثنين عندما تقترب من دلفين محاولة "متابعة حبها".

وقدرة الكاميرا على الحركة قد تم تقديمها فى اللقطة الأولى من الفيلم.

وحركة الكاميرا فى اللقطة E-٢٦ تؤكد نية أليشيا من خلال التأكيد على حركتها تجاه دلفين. والنبضات السردية الأربع المتضمنة فى اللقطة يتم التعبير عنها من خلال حركة وأوضاع الممثلين، كما فى نقطة الارتكاز: "تحدى" أليشيا

(تقف)، و"صد" دلفين (يشعل سيجارة)، و"تراجع" أليشيا (توقف تقدمها، وتتحرك جانبًا)، ثم "تعرض نفسها" (تواجه دلفين). وبعد أن أعدنا هيتشكوك من خلال هذه اللقطة الممتدة، فإنه يعود بنا إلى الانفصال ليجسد نبضتين سرديتين لهذه الوحدة الدرامية: اللقطة E-٢٧، من إعداد الكاميرا #٦ (الشكل ٦-٢٠)، واللقطة E-٢٨، من إعداد الكاميرا #١٠ (الشكل ٦-٢١).

إن هذه اللقطة القريبة لدلفين (الشكل ٦-٢١) هى نهاية الوحدة الدرامية الرابعة. وهناك نسيج رابط بين الوحدات، يتجسد فى إعداد حركة أليشيا وهى تتحول عن دلفين فى "انسحاب الهزيمة"، إلى إعداد كاميرا جديد #١١، اللقطة E-٢٩ (الشكل ٦-٢٢).

الوحدة الدرامية الخامسة:

(الشكل ٦-٢٣) يوضح خطة الأرضية لهذه الوحدة الدرامية الخامسة. إعداد الكاميرا الجديد (#١١، اللقطة E-٢٩) يتتبع أليشيا وهى "تتراجع"، ثم حركة بانورامية للكاميرا مع أليشيا إلى غرفة المعيشة، وإلى لقطة بروفايل (جانبية) متوسطة من خلال ستارة الباب (الشكلان ٦-٢٤، ٦-٢٥).

إعداد الكاميرا #١٢، اللقطة E-٣٠، يتتبع دلفين من الشرفة، ثم حركة بانورامية معه وهو يدخل إلى غرفة المعيشة، بينما تدخل أليشيا الكادر من اليمين، وتنظر إلى خارج الشرفة (الأشكال ٦-٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩). (من المحتمل تمامًا أن هيتشكوك استخدم مجموعة اللقطات المتحركة نفسها على قضبان لحركة دلفين كما فعل بالنسبة لأليشيا، وليس هذا فى الحقيقة إعدادًا جديدًا للكاميرا).

ويستفيد هيتشكوك من وجود الباب: أولاً لكي يصنع إطارًا لأليشيا وهي تشرب (تبدو الستارة كأنها تتضمن إخفاء ما تخجل من فعله)، ثم لكي يشير إلى المسافة بينها وبين دلفين (كل منهما ينتهي إلى ناحية من إطار الباب، والمسافة هي أقصى ما يمكن بينهما تبعًا لجغرافية المكان).

وهذا مثال آخر على: "**ماذا تقول لك اللقطة؟**".

الجزء الثانى

اصنع فيلمك

إذا كنت قد أوليت الجزء الأول اهتمامًا كبيرًا، فأنت جاهز الآن لكـــي تبـــدأ صنع فيلم ذهنيًا، أي في رأسك، حيث إن تلك هي الطريقة التي يبدأ بها كل شيء، وتلك هي أسس منهجية الإخراج التي يقدمها لك هذا الكتاب. سوف نأخذ الآن مـــا سبق لك أن تعلمته ونطبقه على سيناريو قصير كتبته خصيصًا لهذا الغرض. هناك بطل يريد شيئًا بشدة، وخصم يريد بشدة أن يمنعه عن الحصول عليه. نريـــد مـــن المتفرج أن يندمج مع هذه القصة، ولتحقيق هذا الهدف سوف نطبق عملنا البحثـــي وإعداد المشهد وتصميم الكاميرا والأعمال التحضيرية مع الممثلين.

وهناك نقطة تحذير لكم أيها المخرجون الذين تريدون بطـــبعكم أن تتقـــدموا بسرعة: تأكدوا أنكم استوعبتم تمامًا الجزء الأول. ربما تحتاجون إلى أن تنظـــروا إلى مشهد الشرفة في فيلم "سيئة السمعة" مرة أخرى، اذهبوا تحت ســـطح القـــصة، وتذوقوا تنظيم الحدث إلى وحدات درامية والتجسيد الدرامي عن طريق النبـــضات السردية والوظيفة التي تقوم بها نقطة الارتكاز. افعلوا الشيء ذاته مع إعداد المشهد والكاميرا. افهموا السبب وراء كل خطوة تخطوها الشخصيات قريبًا أو بعيدًا عـــن بعضها بعض، لماذا تجلس أليشيا، ولماذا تقف. افهموا مهمة اللقطة حيـــث توضـــع في مكانها في المونتاج، لماذا الكاميرا موضوعة في المكان الموجودة فيه، ولمـــاذا يقطع هيتشكوك عند هذه اللحظة. أنا أعلم أن ذلك يستغرق وقتًا، لكن فـــي النهايـــة سوف يساعدك ذلك جيدًا ونحن نبدأ في استخدام منهج هذا الكتاب في صنع فيلمك المقبل: "قطعة من فطيرة التفاح".

الفصل السابع

العمل البحثى على السيناريوهات

يبدأ كل فيلم بسيناريو، يكون فى الحالة المثالية سيناريو جيدًا. لكن حتى مع السيناريوهات بالغة الجودة فإن قيام المخرج بالدراسة المتفحصة للسيناريو قد يكشف عن عيوب فيه عندما يتم تحليل السيناريو إلى أجزاء أصغر، حتى لو كان المخرج من كتب السيناريو. لذلك يجب أن تكون لدينا الآن بؤرة تركيز أقوى، ورؤية أكثر حدة. إن جوهر كل لحظة درامية يجب أن يتم الكشف عنه وعن علاقته بالكل الدرامى. إننا لو افترضنا أن السيناريو يشبه غابة وأن اللحظات الدرامية هى الأشجار، يجب علينا أن نستطيع أن ندخل الغابة لكى نرى كل شجرة فى تفاصيلها الدقيقة، وفى الوقت ذاته نكون دائمًا على وعى بالمكان المحدد لكل شجرة فى الغابة، ووظيفتها فى الفيلم. والخطوة الأولى من مرحلة الاكتشاف تلك تبدأ مع قراءة السيناريو، وتلك أيضًا هى الخطوة الأولى فى منهجنا فى أن "ترى" الفيلم قبل أن نقوم بتصويره.

قراءة السيناريو:

المخرج السينمائى بيللى وايلدر صاحب فيلم "الشقة" (١٩٦٠)، علق على موضوع قراءة السيناريو قائلاً:

"يقرأ المخرج السيناريو، ويعيد قراءته مرة بعد أخرى. إنه لا يحتاج فقط إلى قراءته فى جلسات يومية متعاقبة، لكنه – إن سمح الوقت – سوف يضعه أحيانًا جانبًا لفترة بعد كل قراءة، ويختبر ماذا يتذكر منه. بل ربما حاول أن ينساه. يجب أن يترك السيناريو يترك أثره عليه قبل أن يقوم المخرج بالعمل على

السيناريو. وفى العادة فإن الانطباع الأول يكون خادعًا، ويجب عليه أن يعتبر أن الانطباعات الأولى تشمل القراءات التمهيدية الثلاث الأولى، وهذا أمر تقليدى. وعند البداية فإنه حتى المخرجين أصحاب الخبرة قد لا يرون إلا أكثر قليلاً مما يمكن أن يراه المتفرج الذكى، ومثل المتفرج فإن المخرج سوف يستمتع ويضحك، أو يبكى، يهز كتفيه فى لا مبالاة أو يشعر بالتشويق. إن ردود الأفعال تلك ذات قيمة، بل وربما أثبتت أنها مهمة... لكنها لا تكفى كإرشادات للمشكلة الإخراجية، وهى ترجمة كلمات السيناريو إلى لغة السينما، حيث الرجال والنساء من لحم ودم، يتحركون فى ثلاثة أبعاد بين أشياء حقيقية، وذلك بدلاً من مجرد الوصف اللفظى الوارد فى السيناريو.

ومن أجل تطبيق منهجية هذا الكتاب على قصة كاملة ذات طول مناسب، قمت بكتابة سيناريو قصير يحمل عنوان "قطعة من فطيرة التفاح". اقرأ السيناريو الآن كما لو كان مشروعك الإخراجى المقبل.

سيناريو "قطعة من فطيرة التفاح":

خارجى. مطعم – ليل

جو يشبه اللوحات بالألوان المائية.

العناوين الرئيسية للفيلم.

داخلى. مطعم – ليل

لقطة قريبة على آخر قطعة من فطيرة التفاح تؤخذ من صينية وتوضع فى طبق.

تتسع اللقطة على البائع يضع قطعة الفطيرعلى الطاولة أمامه مع فوطة وشوكة. ينظر فى اتجاه الباب بينما يدخل زبون.

الزبون : مساء الخير.

البائــع : أهلاً.

البائع ينظر إلى ساعة الحائط التى تشير إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق. الزبون يسير عبر طاولة البائع، ويمر بطبق فطيــرة التفــاح، ويجلس إلى مائدة فى المطعم الخالى، مواجهًا البائع.

البائــع : عايز قايمة الأكل؟

الزبون : (يفحص مفرش المائدة) لأ.

الزبون يقف وينتقل إلى المائدة التالية، ويجلس، ويفحصها، يجــدها غير ملائمة، ينهض وينتقل إلى مائدة ثالثــة. يمــسح بيــده علــى سطحها، يبدو أنها ترضيه، يفحص الشوكة. يجدها صالحة.

ينظر إلى البائع.

الزبون : أنا هاآخد حتة فطيرة تفاح.

البائــع : دا خلص.

الزبون : أمال إيه دى اللى على الطاولة؟

البائــع : أنا شايلها.

الزبون : شايلها؟

البائــع : عندى حد بييجى تقريبًا الساعة دى كل ليلة ويطلب فطيرة تفاح، بــس أنا عندى كرز، توت، ليمون..

الزبون : أنا عايز فطير تفاح.

البائــع : آسف. الحد ده هايبقى زعلان قوى.

الزبون : بس أنت مش مهتم لو زعلتنى أنا.

البائــع : هاأقول لك حاجة، ها أديك حتة من أى فطيرة، أنت عايزهــا، علــى حساب المحل.

الزبون : لأ.

البائــع : هاأخليها لك تمام قوى.

الزبون : اسمع، إذا ما ادتنيش حتة الفطير دى دلوقت، أنا هاأطلب البوليس.

البائــع : ما هو الزبون ده بوليس.

الزبون : أنا ما يهمنيش إنه يبقى ملك الهند والسند.

الزبون يقف ويقترب من البائع، يقف فى مواجهــة قطعــة فطيــرة التفاح، يخرج مسدسًا.

البائــع : لا، با أقول لك إيه، المسدسات ممنوعة هنا.

الزبون : أنا عايز الفطيرة دى.

البائــع : **(وهو ينظر تجاه الباب)** ما أقدرش. **(يمسك بالفطيرة).**

الزبون : ما تخلنيش أضرب بالنار.

البائــع : عشان حتة فطير؟

الزبون : هاأعد لخمسة. واحد.. اتنين.

البائــع : ده جنون.

الزبون : الجنون هو إنك تموت إذا كنت مش مضطر تموت. أربعة.

البائــع : خلاص. خلاص. خدها.

البائع يعيد الفطيرة إلى الطاولة. الزبون يبعد المسدس ويجلس علــى المقعد. يبعد الفوطة والشوكة بعيدًا.

الزبون : ممكن شوكة وفوطة تانيين، لو تسمح؟

البائع يضع شوكة وفوطة جديدتين على الطاولة.

الزبون : أشكرك.

البائــع : تحب تشرب حاجة؟

الزبون : كده كويس.

البائع يتحرك مبتعدًا عن الزبون. ينحنى على نهاية الطاولة، واضــعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا على الهزيمة الكاملة. بعد وهلــة قــصيرة،

يسترق نظرة إلى الزبون الذى يمسح الشوكة الجديدة بقوة – على نحو يبدو وسواسًا قهريًا. شعاع من الأمل يبرق فى ذهن البائع فى اللحظة التى تكاد فيها الشوكة أن تقطع الفطيرة.

البائع : أنا شخصيًا عمرى ما باكل فطيرة التفاح.

الزبون ينظر إلى البائع على نحو غريب.

البائع : با أحبها، بس ما باأكلهاش.

الزبون : ليه؟

البائع : ليه؟ أصل.. أصل بيحطوا عليها حاجة.

الزبون : حاجة إيه؟

البائع : حاجة كده بتجيب سرطان.

الزبون : أنا عارف إنت عايز إيه. بش مش هاتجيب نتيجة.

البائع : يمكن أكون حريص زيادة عن اللزوم. ما هو ما حدش هايعيش على طول. وفطيرة التفاح دى طريقة لذيذة للموت، يمكن أحسن طريقة.

الزبون : ممكن تخرس!

البائع يرفع يديه فى استسلام. يبدأ فى أن يشغل نفسه بفوطة مسح الطاولة.

الزبون يحدق فيه.

الزبون : كلامك مالوش أى معنى.

البائع لا يتفوه بكلمة.

الزبون : بتاع البوليس ده اللى بياكل فطير التفاح، بيجيلك قد إيه؟ مرتين تلاتة فى الأسبوع؟

البائع : أوقات خمسة.

الزبون : طيب ما قلتلوش ليه على حكاية السرطان دى؟

البائع : قلت له. بس أنت عارف بتوع البوليس. بياكلوا أى حاجة. إنت متأكد إنك مش عايز فنجان قهوة تنضف بيه بعد ما تاكل؟

الزبون : ما باأشربش قهوة.

البائــع : لأ بقى، ليه؟

الزبون : بيقولوا إنها بتضر.

البائــع : ما هو أنا لو بطلت أبيع الحاجات اللى بتضر هاأقفل.

الزبون : بس إنت مسئول قدام زباينك.

البائــع : وهو أنا باأكلهم وأشربهم غصب عنهم؟

الزبون ينظر إلى قطعة الفطير، يتردد، ثم يضع الشوكة على الطاولة.

الزبون : عايز كام؟

البائــع : ولا حاجة. دى على حسابى.

الزبون يضع دولارين على الطاولة ويقف.

البائــع : متأكد إنك مش عاوز أى نوع فطير تانى؟

الزبون يذهب فى اتجاه الباب، يتوقف، ثم يستدير عائدًا إلى البائع.

الزبون : آسف على حكاية المسدس.

البائــع : بيتهيأ لى أحسن تسيبك منه.

الزبون : أنا لسه شاريه النهارده، ما فيهوش رصاص.

البائــع : ها هو مفيش حد عارف كده.

الزبون : زهقت من ضغوط الناس عليا.

البائــع : بس ده مش سبب.

الزبون يتردد للحظة، ثم يأخذ المسدس ويلقى به إلى البائع.

الزبون : إديه لبتاع البوليس.

قبل أن يجيب البائع، يستدير الزبون ويخرج.

البائع ينظر إلى ساعة الحائط. يخفى المسدس، ويذهب إلــى قطعــة فطيرة التفاح، يغير الفوطة والشوكة، يــستدير إلــى دورق القهــوة ويصب فنجانًا.

فى اللحظة التى يستدير فيها البائع لكى يضع الفنجان بجوار فطيرة التفاح، تدخل شرطية حسناء وتجلس أمامه. من الواضح أنها من النوع الذى يستطيع الاعتناء بنفسه.

يبتسم البائع لها فى حب. تأخذ الشوكة وتبتسم فى حب لقطعة فطيرة التفاح.

خارجى. المطعم – ليل.

هدوء.

إظلام تدريجى.

من هو بطل هذا الفيلم؟

البطل هنا هو البائع. إنه الشخصية التى نجد فيها شحنة عاطفية نهتم بها أكثر من أى شخصية أخرى. إن هذا لا يعنى أننا غير مهتمين بالزبون، الذى يمثل الخصم فى هذا السيناريو. إننا نأمل فى أن تكون **كل** الشخصيات مثيرة للاهتمام، حتى الشخصيات التى قد لا نحبها.

الشخصية:

الشخصيات الثلاث فى هذا السيناريو يبدو أنه من الواضح أنها ليست معقدة مثل شخصيات فيلم "عربة اسمها الرغبة" التى خلقها تينيسى ويليامز، وحققها ببراعة المخرج إيليا كازان بمساعدة الممثلين. (على الرغم من أننا لم نتناول فى هذا الكتاب بشكل مستفيض عمل كتاب السيناريو، فإن هذا لا يقلل إطلاقًا من أهمية إسهاماتهم، وبالطبع فإن ويليامز هو أحد أهم الكتاب الدراميين فى القرن العشرين).

وبالمقارنة مع "عربة اسمها الرغبة"، فإن رحلتنا أقصر كثيرًا في "قطعة من فطيرة التفاح"، ليس من ناحية الزمن فقط، بل ومن ناحية التيمة أيضًا. لكن هذا لا يعني أننا سوف نعمل بإهمال على الشخصية؛ لأنها ليست بثراء أو "لا أخلاقية" شخصية بلانش أو ستانلي أو ريك أو جويدو. في سياق آخر، قال كونستانتين ستانسلافسكي (مخرج مسرح الفن في موسكو): "ليست هناك أدوار صغيرة". وكمخرجين فإن من المهم لنا أن نوسع بقدر ما نستطيع ضوابط كل الأنواع الدرامية، وهذا لا يعني أن نعمد إلى تشويهها، بأن نحول مثلاً البائع هنا إلى هاملت. إن ما يعينه هذا ببساطة **هو أن نحاول تصوير أي قصة نعمل عليها بأقوى طريقة. هذا هو واجبنا.**

والمفتاح بالنسبة إلى شخصيات البائع في مطعم هو القاعدة التقليدية الأساسية للمهنة "الزبون دائمًا على حق". ومع ذلك فإن هذا لا يفسر حبه العميق لمحبوبته. لماذا يجد هذه المرأة بالذات لا يمكن مقاومتها؟ إن ذلك يكمن في مكان ما من شخصيته، لكن المخرج ليس مضطرًا بالضرورة إلى أن يغوص في ذلك إلا إذا فشل الممثل في تحقيقه، فكل ممثل يلعب الدور سوف يصل إلى أسباب مختلفة لحب البائع للشرطية الحسناء، أسباب تصلح له.

ويكفي بالنسبة إلى المخرج أن يرى هذا الحب في سلوك البائع، بالطريقة نفسها التي يرى بها حب الشرطية لفطيرة التفاح. أما بالنسبة حقيقة "أنها من النوع الذي يستطيع الاعتناء بنفسه"، فإن هذا تمكن معالجته في ذلك الزمن القليل الذي تظهر فيه على الشاشة باختيار ممثلة لها مظهر جسماني واضح، ممثلة "تجلب معها الحمولة الضرورية".

أما الزبون فهو الأصعب في الوصول له كشخصية، لكننا لو نظرنا إلى الظرف الخاص به (أو ما يطلق عليه عادة خلفية قصته) فقد نجد بعض الإشارات ذات الدلالة.

الظــــــرف:

ما الظرف الخاص بكل شخصية من الشخصيات الثلاث فى هذا الـــسيناريو؟ فلنبدأ بمن تبدو أكثرها سهولة الشرطية. إنها تحب فطيرة التفاح، صح؟ لا، خطأ .. إنها **تعشق** فطيرة التفاح .. إنها **تعبد** فطيرة التفاح .. إنها **أجمل لحظـــات يومهـــا**، أنها تأكلها وفقًا لجدول دقيق فى هذا المطعم بالذات، لذلك فإنها تتوقع أن يقدم لهـــا البائع بالضبط ما تريده. **إنها لا تريد أن يخيب أملها.**

تخيل فقط للحظة ماذا يمكن أن يحدث للصراع فى قصتنا إذا شعر البـــائع - من أول القصة - بأنه لم يعد لديه فطير تفاح، لذلك فإنه لن يـــستطيع أن يرضـــى الشرطية بقطعة من فطيرة الليمون. ولكى نضفى التعميم على ذلك: **لا تعــطِ أبــدًا شخصياتك طريقة سهلة للخروج من الأزمة!** ابحث عن الصعوبات! الـــصعوبات! مزيد من الصعوبات.

أما ظرف البائع فيبدو واضحًا من القراءة الأولى. إنه يعشق الـــشرطية ولا يريد أن يخيب أملها، وهو يعلم تمامًا ماذا يخيب أملها، عدم وجود فطيـــر التفـــاح. وبعد ذلك، من يعلم، ربما لن تأتى إلى المطعم مرة أخرى. لكن هل يمكن أن يكون هناك أكثر من هذا الظرف بالنسبة إلى البائع، فى **هذه** الليلة بالتحديد؟ وإذا كان ذلك كذلك، أين يمكن أن نجد هذا الظرف؟

يمكننا أن نجد ما هو **أكثر** بزيادة المخاطر. ماذا لو كان البائع قد قرر أخيرًا أنه الليلة سوف يزيد من علاقته - بمعنى مجازى سوف يقفز فوق طاولة البيع التى تفصله عنها، ويطلب من حبيبته موعدًا؟ لقد استغرق مثل هذا القرار منه أســـابيع، وربما شهورًا كى يستجمع نفسه، لذلك فإنه الليلة لن يترك أى شـــىء يقـــف فـــى طريقه؛ لذلك فإن البائع ملىء بالتوقع والأمل - وهما من أكثـــر الأدوات الدراميـــة قوة ضمن ترسانة أدوات سرد القصص.

والآن، ماذا عن ظرف الزبون؟ طوال سنوات اكتشفت أن أغلب المخرجين الجدد لا يميلون إلى البحث عن أقصى المواقف الدرامية، بل عن أكثرها وضوحًا. وعلى سبيل المثال، فإن الزبون يأتى ليأكل من فطيرة التفاح، وعندما يقال له إنه لن يحصل عليها فإنه يلجأ إلى التهديد بالعنف. لماذا؟ لأنه فتوة، أو السبب البديل الأكثر بساطة بأنه مجنون.

هل تلك هى الطريقة الأفضل لما يمكن أن نتخيله: شخص يدخل مطعمًا فى نوبة من البارانويا .. هل مثل تلك الشخصية ذات البعد الواحد يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام؟

افترض أننا نتخيل رجلاً من المؤكد أنه ليس مجنونًا، بالمعنى الحقيقى للكلمة، لكنه كان يرضخ للآخرين طوال الوقت، من رفاقه، زوجته، ورئيسه فى العمل، وربما حتى من ابنه. إنه لا يلقى احترامًا، وقد وصل به الأمر إلى منتهاه. واليوم، وبإيعاز من طبيبه النفسى، وصل إلى قرار مفاجئ: إنه لن يرضخ مرة أخرى؛ لذلك فإنه فى الحقيقة فى مزاج متطرف عندما يدخل إلى المطعم، إنه خرج من منزله ليحتفل بمولده كإنسان جديد، إن ذلك أول يوم فى حياته التالية. وماذا عن المسدس؟ لقد كان أحد الذين ضايقوه مؤخرًا لصًا بالإكراه، لذلك فإن الزبون اشترى المسدس لكى يتأكد تمامًا أنه لا شىء سوف يفسد عليه ليلته هذه الليلة. من خلال اختراع هذا الظرف توصلنا إلى فهم واضح لشخصية الزبون، لكن بماذا نفسر تصرفه فى وسواس النظافة فيما يتعلق بالشوكة؟ بالنسبة لهذا الفيلم فإن المخرج ليس فى حاجة إلى أن يذهب إلى مدى أبعد لتفسير هذا التصرف، على الرغم من أن على الممثل الذى يلعب الدور أن يبرر هذا التصرف لنفسه.

الأعمدة الفقرية فى "قطعة من فطيرة التفاح":

قبل أن نستقر على تحديد العمود الفقرى لكل من الشخصيات الثلاث، يجب علينا أولاً أن نستقر على العمود الفقرى لسيناريو، أى الحدث الرئيسى فى الفيلم.

ليست هناك إجابة واحدة، فهذا يعتمد على تفسير المخرج لما كتبه كاتب السيناريو، لكن أيًا ما كان القرار فيما يخص الحدث الرئيسى فى الفيلم، فلا بد أن يكون قادرًا على الاندماج تحت مظلة الأعمدة الفقرية للشخصيات. ولقد توصلت إلى الأعمدة الفقرية التالية:

- العمود الفقرى للفيلم: أن تعيش الحياة بأقصى ما تستطيع.
- العمود الفقرى للبائع: أن يكسب قلب محبوبته (ويشبع بذلك تلك المساحة من حياته).
- العمود الفقرى للزبون: أن يبدأ حياة جديدة (وأكثر إشباعًا).
- العمود الفقرى للشرطية: أن تستمر فى هذه الحياة (التى سوف تكون أقل إشباعًا دون فطيرة التفاح).

وبالإضافة إلى أن العمود الفقرى للفيلم سوف يعمل على توحيد العناصر المختلفة؛ فإنه كما أشار كليرمان يساعدنا فى إرشادنا إلى الأسلوب، المزاج العام، الجو، مناطق التأكيد.

العلاقات الديناميكية:

ما العلاقات الديناميكية المهمة بالنسبة شخصيات هذا السيناريو؟ بالنسبة إلى البائع فإن الشرطية قد تكون "إلهة الجمال"، وذلك سوف ينجح فى قصتنا. وكذلك قد تمثل له "السعادة"، وإننى أفضل هذا الاحتمال الأخير لأنه سوف يترك طابعًا مختلفًا على العالم النفسى للبائع، طابع أعتقد أنه أكثر إثارة للاهتمام، ويتحاشى مع الطابع الذى سوف أحاول تحقيقه كمخرج لتلك القطعة. كيف ترى الشرطية شخصية البائع؟ ماذا عن أنه "الرجل الذى يمكن الاعتماد عليه"؟ إن ذلك

سوف يحقق لنا كل ما نحتاجه من علاقة ديناميكية. سوف أُبقى على ذلك. لكن بالنسبة إلى الزبون فإن البائع ليس الرجل الذى يمكن الاعتماد عليه. إذا أولينا الاهتمام إلى الظرف، فى اللحظة التى يدخل فيها الزبون إلى المطعم، ماذا سوف يرى الزبون فى البائع؟ خادم؟ إن ذلك لا يفى بالغرض تمامًا .. "حليف" .. هذا شديد العمومية .. ماذا عن "من يقوم بأداء الطقوس الاحتفالية"؟

إن هذا يعنى من يؤدى الطقوس، خاصة الكاهن الذى يقيم قداسًا. ألا تعتقد أن فى ذلك مبالغة؟ أنا لا أرى ذلك، لكن إذا كان لك رأى مخالف فأنت المخرج، حاول أن تجد ما تحبه أكثر. فى مثل هذا العمل البحثى، ليس هناك شىء صحيح بشكل مطلق، لكن ما تجده يجب أن يكون وثيق الصلة بالموضوع.

لا يمكن مثلاً أن ترى الشرطية فى البائع شخصًا يقوم بالطقوس الاحتفالية، فهذا يشير إلى المبالغة فى الاحترام، ويجعله بالغ الأهمية بالنسبة إليها، مما يقلل من الوظيفة التى يجب أن يقوم بها (بالمعنى الدرامى – المترجم)، وهى أن يعبر المسافة لكى يحقق هدفه.

وأخيرًا، ماذا يمثل الزبون بالنسبة إلى البائع؟ كان البائع يتوقع دخول الشرطية، لكن الزبون يدخل بدلاً من ذلك، إنه يمثل "خيبة الأمل". ومع ذلك فسرعان ما يتغلب البائع على هذا لأنه بائع خبير، ومثل كل بائع يستحق وظيفته فإنه يخفى مشاعره الشخصية، ويتخذ المظهر المهنى الذى يرى فيه أن "الزبون دائمًا على حق"، حتى لو كان البائع سوف يمضى من خلال لحظات قليلة ضد هذه العلاقة التقليدية التى وصلت إليه عبر أجيال من العاملين فى المطاعم.

ما تريده الشخصية:

البطل، البائع، يريد أن يرى الشرطية خارج المطعم.

الزبون، وهو الخصم فى السيناريو، يريد أن يبدأ حياة رجل لا يرضخ دائمًا للآخرين، حياة رجل يحصل على ما يريده. إنه قد لا يريد حقًا قطعة من فطيرة التفاح، بل ربما لم يكن فى الحقيقة جائعًا.

الشرطية تريد نصيبها من فطيرة التفاح.

وعلى الرغم من أن الرغبات تكون على الأرجح متضمنة فى الظرف؛ فإن من الضرورى البحث عنها وجعلها واضحة فى **كل** مشهد. (إن هذا الفيلم كله يتألف أساسًا من مشهد واحد). وحتى فى هذا المشهد، فإن على البائع والزبون أن يغيرا من رغبتيهما الأصلية، إذ يجب على الزبون أن يتخلى عن فكرة بداية حياة جديدة، فى هذه الليلة، فى هذا المطعم، بألا يأكل شيئًا قد يكون ضارًا بحياته، حتى لو كانت حياة لم يعد يتحملها أكثر من ذلك. أما البائع فيجب عليه أن ينقذ حياته بأن يتخلى عن مفتاح قلب محبوبته (الفطيرة)، لكن عندما يختفى الخطر (المسدس)، تعود الحياة إلى رغبته الأصلية.

الأفعال:

سوف نحدد الأفعال بالنسبة إلى حركات الشخصيات وحوارها، واضعين فى اعتبارنا أن الأغلبية الساحقة من الأفعال مقترنة بالرغبات المباشرة للشخصية.

فى بعض الأحيان تقول الشخصية أو تفعل شيئًا ليس مقترنًا برغبتها المباشرة، ويمكن إرجاعه لطبعها المتأصل فيها. والمثال على ذلك عندما يقول الزبون: "زهقت من ضغوط الناس عليّا". إن الفعل فى هذا السطر من الحوار ليست له علاقة برغبته العامة فى المشهد، لكن له علاقة وثيقة بعالمه النفسى.

نبضات التمثيل/ الفعل:

في هذا السيناريو، ما نبضة التمثيل عند البائع عندما يقول للزبون: "أنا شخصيًا عمري ما باكل فطيرة التفاح"؟ ما الصفة الملائمة هنا؟ هل هو "يقرر حقيقة"؟ قد تكون تلك هي الحقيقة بالفعل، لكن المشكلة في استخدام "تقرير الحقيقة" باعتباره وصفًا للفعل أن هذا التقرير ليس ملحًا في تلك اللحظة. إننا في حاجة إلى فعل يحتوي القصد المباشر، وذلك يضيق من اختيارنا بدرجة كبيرة، خاصة إذا تذكرنا القاعدة الأساسية: أفعال الشخصية مقترنة برغباتها. إن رغبة البائع في هذا المشهد، الرغبة التي بدأ البائع بها المشهد، لم تختف قط، إنها فقط ذهبت تحت السطح عندما اضطر إلى تغيير رغبته الأصلية لكي "ينقذ حياته". الآن ليس هناك مسدس مصوب إليه؛ لذلك فإن رغبته الأصلية عادت إلى الحياة، والمعجزة الكبرى هي أن فطيرة التفاح لم تمس بعد. وبدلاً من ذلك، فإنه يرى وسواس تنظيف الشوكة، ويسأل نفسه: "هل هناك منفذ هنا؟ هل يمكنني إنقاذ الموقف". وتمضي الوظائف الإدراكية عند البائع في سباق مع هذه التباديل الممكنة، و"يختبر" واحدًا منها: "أنا شخصيًا عمري ما باكل فطيرة التفاح"، ومن ثم فإن وصف هذا السطر من الحوار هو "اختبار"، وتلك هي الرغبة المباشرة والمنطقية.

النشـــاط:

المثال على النشاط في هذا السيناريو يحدث عند البائع عندما "يبدأ في أن يشغل نفسه بفوطة مسح الطاولة"، والفعل في هذه اللحظة هو "التراجع".

النغمة أو الطابع:

من الواضح أننا هنا لا نتعامل مع مأساة، لكنهـا أيـضًا ليـست كوميـديا مسطحة. إننا نأمل فى أن يكون هناك بعض الضحكات القصيرة؛ لكنها فى الأغلب الأعم دراما آمنة كاملة بالنسبة إلى الشخصيات. إننا نعلم منذ البدايـة – أو يجـب أن نعلم – أن أحدًا لن يقتل أو يصاب بشكل غير متوقع من خلال الفيلم، ويمكن وصفه بأنه كوميديا درامية. سوف نفسر أفعال الشخصيات واضعين فـى الاعتبـار هـذه النغمة أو هذا الطابع، وسوف يكون ذلك عاملاً مهمًا فى اختيار فريـق الممثلـين، وتحديد كيفية اختيار الموسيقى، الإضاءة، حركة الكاميرا (أو عـدم اسـتخدامها)، وحتى الأزياء.

تذكر دائمًا أن من الممكن أن تفرض طابعًا مختلفًا تمامًا على هذا الفيلم. قـد يصل مخرج آخر إلى عمود فقرى للفيلم أكثر قتامة، وقد يُغرق الفيلم فـى طـابع قاتم. يمكن للمخرج أن يجد أعمدة فقرية مختلفة للشخصيات، بما يغير العديد مـن الأفعال بشكل كبير، وسوف يؤثر ذلك فى اختيار الممثلين والموسيقى، والأغلب أنه سوف يغير الإضاءة وتصميم الكاميرا. إننى أعتقد أننى اخترت الأعمدة الفقريـة – ومن ثم الطابع – الأكثر ملاءمة لهذه المادة، لكن ليس المطلوب أن يوافق الجميـع على اختيارى.

تحليل السيناريو إلى أفعال:

كان المخرج مايك نيكولز يتحدث عن عمله، مستخدمًا تشبيهًا كان يـستخدمه لى ستراسبورج، المدير السابق لاستوديو الممثل، حين قال: إن إخراج مـشهد يـشبه

صنع "سلَطة". إنك لا تأخذ رأس الخس وطماطم والخيار، وترمى بها إلى سلطانية، وتسمى ذلك سلطة. يجب عليك أولاً أن تقطع المكونات إلى قطع. وفى السينما، هناك ثلاثة أشخاص يشتركون فى صنع السلطة فى مراحل متعاقبة، وكل منهم يقسم المكونات إلى وحدات أصغر من السابقة عليها. الكاتب يقسم القصة إلى فصول، وتتابعات، ومشاهد. أما المخرج – إذا استخدم منهج هذا الكتاب – فسوف يقسم وحدات النص تلك إلى وحدات درامية، ثم إلى نبضات سردية. ويأتى الممثل، الذى يجب عليه – فى أدائه– أن يفكك النص إلى وحدات أصغر "لحظة بلحظة" بما يطلق عليه نبضات التمثيل (أو الأداء). وإليك طريقة أخرى للنظر إلى هذا الأمر:

الكاتب	A			B		C
المخرج	A1	A2	A3	B1	B2	B3
الممثل	a1a2a3	a1a2a3	a1a2a3	b1b2b3	b1b2b3	b1b2b3

وكما قد تتخيل، فإن العملية ليست رياضية أو حسابية كما قد يوحى هذا الجدول، لكنها تسمح لنا بالتأكيد أن نرى بشكل أوضح أين تتلاءم النبضات السردية فى منهجنا. إن المخرج يعمل داخل الضوابط التى أسسها الكاتب (نحن نتحدث الآن عن النقطة التى يكون فيها المخرج قد وافق على نسخة الكاتب الأخيرة)، وضوابط العمل مع الممثلين. يجب أن يكون المخرج واعيًا بكل نبضات التمثيل المطلوبة لكى "يملأ الفراغات"، بين مجموعة A1 ومجموعة A2 على سبيل المثال، لكن على المخرج أن يسمح للممثلين بأن يبحثوا عن نبضات التمثيل بأنفسهم (a1 وa2 وa3 مثلاً).

إن المخرج يأخذ نبضات تمثيل مختارة ويضع لها إطارًا فى نبضات سردية (من خلال إعداد المشهد والكاميرا)، إذا كانت تلك النبضات تشير إلى درجة كافية من التصاعد الدرامى أو تغيير الاتجاه، فلكى يحقق تجسيدًا مركزًا للتصميم الذى يضعه.

تصميم المشهد:

تصميم أحد المشاهد (وتصميم الفيلم كله) يعتمد على الطابع، الأسلوب، المهام السردية المحددة ووضعها فى الفيلم، لكن العنصر المهم فى أى تصميم هو النبضة السردية – نبضة المخرج. بالإضافة إلى ذلك، فمن أجل استخدامها فى التصميم فإن علينا تحديدها أولاً. الفكرة هنا هى أننا لا نستطيع أن نبدأ فى تحديد النبضات التى سوف نجسدها للمتفرج دون أن تكون لدينا خطة ما – اسكتش مبدئى ما – لهذا التصميم. من أين تأتى هذه اللحظة؟ إنها تأتى من عملية التجسيد البصرى.

التجسيد البصرى:

من قراءتك الأولى للسيناريو، سوف تظهر لك صور محددة، وتلك قد تتضمن وجهًا أو الشكل العام لمكان أو تصميم ما لأوضاع الممثلين، وحتى لقطات بعينها. بالإضافة إلى ذلك، ومع تزايد خبرتك البصرية، فإن سلسلة من اللقطات المتضمنة لإعدادات المشهد تعلن عن نفسها. وجزء كبير من منهج هذا الكتاب يهدف إلى تشجيع وتنظيم هذا التجسيد البصرى، لكى تتخيل الصور وكيف سيتم مونتاجها معًا، حتى إنك مع مرور الوقت سوف تصل إلى موقع التصوير وفى ذهنك بالفعل نسخة ذات مونتاج مبدئى من الفيلم. وفى القراءات القليلة الأولى للسيناريو يجب ألا تشعر بالاضطرار إلى تدوين أى من صورك، انتظر حتى تظهر فى ذهنك مرة بعد أخرى. **الصورة الجيدة سوف تبقى، وإذا عاودت الظهور انتبه إليها.**

فى هذه المرحلة من منهجنا، من الأفضل أن نعلم المكان الذى سوف نقوم فيه بالتصوير، ولكن حتى إذا لم يتحقق ذلك فيمكنك تخيل مكان مقارب، ويمكن إجراء تعديلات لاستيعاب الموقع الفعلى. إن التجسيد البصرى فى مرحلة مبكرة يساعدك فى اختيار الموقع الفعلى (أو بناء موقع)، وهو مفيد فى تنظيم الأثاث والعناصر لاستيعاب التصميم الموجود فى ذهنك.

فى كل التجسيد البصرى لسيناريو "قطعة من فطيرة التفاح"، حتى فى التجسيدات البصرية المتخيلة الأولى، فإن معظم الفيلم يتم تصويره فى **انفصال** (لقطات تظهر فيها شخصية واحدة فقط). وهذا يرجع إلى الانفصال المكانى فى إعداد المشهد الذى فرضته جغرافية المكان وأفعال الشخصية.

تحديد نقطة الارتكاز والوحدات الدرامية:

وجدت أن من المفيد تمامًا أن نحدد أولاً نقطة الارتكاز، فسوف يؤدى ذلك إلى ثبات التصميم الذى تضعه ويؤدى وظيفة النقطة المرجعية لكل من إعداد المشهد والكاميرا. ونقطة الارتكاز فى هذا السيناريو تحدث عندما "ينحنى البائع على نهاية الطاولة، واضعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا على الهزيمة الكاملة".

والوظيفة التالية لنقطة الارتكاز هى تحديد وحداتك الدرامية. سوف يساعدك ذلك بشكل هائل فى تنظيم النبضات السردية إلى أنماط متسقة من الفعل، وسوف يشير إلى احتمال الاحتياج لفقرات جغرافية جديدة عندما تمضى إلى إعدادك للمشهد والكاميرا. وبالإضافة إلى ذلك فإن معرفة وحداتك الدرامية سوف تفيدك إلى أقصى حد عندما تعمل مع الممثلين. وفى هذا السيناريو هناك أربع وحدات درامية:

- **الوحدة الدرامية الأولى:** تبدأ مع النبضة الأولى داخل المطعم، وتنتهى مع "الزبون يقف ويقترب من البائع".
- **الوحدة الدرامية الثانية:** تبدأ مع الكشف عن المسدس، وتنتهى مع "البائع يتحرك ويبتعد عن الزبون".
- **الوحدة الدرامية الثالثة:** تبدأ مع نقطة الارتكاز "ينحنى على نهاية الطاولة، واضعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا على الهزيمة الكاملة"، وتنتهى مع "البائع ينظر إلى ساعة الحائط، إنها الساعة الثانية عشرة".
- **الوحدة الدرامية الرابعة:** تبدأ مباشرة بعد لقطة "ساعة الحائط" السابقة، وتنتهى مع آخر كادر داخل المطعم.

مع اكتمال إنجاز هذا العمل، يمكننا أن نستمر لتحديد النبضات الروائية. وفى التالى تحليل للسيناريو إلى نبضات سردية، وبعض نبضات التمثيل المتضمنة كأمثلة بين قوسين.

إضافة النبضات السردية:

داخلى. مطعم – ليل

الوحدة الدرامية الأولى:

لقطة قريبة على آخر قطعة من فطيرة التفاح تؤخذ من صينية وتوضع فى طبق.

دخول الفطيرة

"دخول الفطيرة" هو مثال على نبضة سردية تجسد نقطة الحبكة المحورية فى القصة. وبالمثل "دخول البائع" كما يلى.

تتسع اللقطة على البائع. **دخول البائع**

يضع قطعة الفطير على الطاولة أمامه مع فوطة وشوكة. **توقع**

ينظر فى اتجاه الباب بينما يدخل زبون. **محاولة التأكد**

يجب أن نكون حريصين هنا على أن نرى أن "التوقع" لا يشير إلى "المحبوبة". يجب على الممثل أن يحجب عن المتفرج الطبيعة الحقيقية للعلامة مع الشرطية وإلا سوف نفسد نهاية الفيلم. وفى الوقت ذاته يجب على الممثل ألا يكذب على المتفرج أو على نفسه، وإنما يجد طريقة ليبرر تصرفه. قد يختار الممثل أن يكون هادئًا - لا يحمل قلبه على كفه - لكنه يعلم أيضًا أن ذلك سوف يؤثر سلبًا فى الشرطية.

الزبون : مساء الخير. **إعلان**

دون الالتزام القسرى بالمتطلبات الدرامية، أو محاولة ضغط كل لحظة للحصول على دراما أكبر، فقد نختار تعبير "تحية" لوصف هذه النبضة. ومع ذلك، وكما ناقشنا سابقًا، فإن الزبون يشعر بنوع من العظمة والانطلاق، إنه رجل جديد ويريد من العالم كله أن يعلم ذلك. والعالم كله فى هذه اللحظة يتمثل فى البائع.

البائع : أهلاً. **إدراك واعتراف. إخفاء التوقع**

فى العادة سوف تكون "أهلاً" من البائع نوعًا من "التحية"، لكن ليس هذه المرة. تذكر أن الأفعال مقترنة بالرغبات وبالظرف، وأن الزبون فى هذه اللحظة يمثل "خيبة أمل". من المهم أن يدرك المتفرج هذا الأمر لكى يشارك فى القصة. ومع ذلك فإن هذا الإدراك لا يأتى من نبضة التمثيل "إدراك واعتراف"، ولكن من "إخفاء التوقع"، وهو جوهر هذه اللحظة - النبضة السردية، والعالم النفسى الذى يجب تجسيده فى سلوك البائع وتوصيله إلى المتفرج.

البائع ينظر إلى ساعة الحائط التى تشير إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق.

الفحص والتأكد

الزبون يسير عبر طاولة البائع. ويمر بطبق فطيرة التفاح. **اختيار**

ويجلس إلى مائدة فى المطعم الخالى، مواجهًا البائع.

اختيارى الأول هنا هو "تحديد المكان"، لكن هذا الفعل لا يعطى الممثل ما يكفى لكى يفعل بينما يسير إلى كرسيه. إذا كان يختار المكان الملائم تمامًا للاحتفال ببداية ما تبقى من حياته، فإن الممثل سوف يُظهر طريقة مختلفة فى المشى ربما، أو لعله سوف يرمق هذا الجانب وذاك بطريقة تفصح أو "تلمح" عن موقفه، حتى لو لم تكن لدى المتفرج فكرة عن مغزى ذلك، أو أن ذلك ليس له مغزى على الإطلاق.

يجب زرع سلوك الشخصية فى ذهن المتفرج قبل أن تكتمل رؤية الشخصية تمامًا – كما فى مسرحية هنريك إبسن "بيت الدمية"، حيث يتم فى المشهد الأول زرع بذور سلوك نورا الذى يتجسد عند نهاية المسرحية فى التمرد على قمع زوجها بأن تصفق الباب فى وجه علاقتها الزوجية، تلك البذور تبدو فى البداية فى تمرد على زوجها بأن تقضم الحلوى من وراء ظهر الزوج، وتكذب عليه بشأنها. إن ذلك يتبدى فى البداية على نحو برىء تمامًا، لكن هذا هو كل ما نحتاجه للإشارة إلى إمكانية أن تصبح الشخص الذى تحولت إليه فى النهاية.

البائع : عايز قائمة الأكل؟ **تساؤل**

الزبون : (يفحص مفرش المائدة) لأ. **فحص – إجابة**

الزبون يقف وينتقل إلى المائدة التالية، ويجلس، ويفحصها، يجدها غير ملائمة، ينهض وينتقل إلى مائدة ثالثة. يمسح بيده على سطحها. يبدو أنها ترضيه. **بحث**

فى هذا البحث، يجرى الزبون عملية فحص، لكننى لن "أستعجل ذلك بالقوة" حتى النبضة التالية.

يفحص الشوكة. **تدقيق**

الفحص والتدقيق مرادفان، لكن لكل منهما ظلالاً من المعانى. إذا كانت الشخصية تؤدى سلسلة من الأفعال ذاتها، يجب أن نبحث عن ضبط للأداء يؤدى إلى تصاعد الأفعال. إن "التدقيق" بالنسبة لى يعنى حدة أكبر، تركيزًا أكبر. إنه أبعد نقطة يمكن أن نصل إليها الآن.

يجدها صالحة. **قبول**

ينظر إلى البائع. **إدخال وتضمين**

إن هذا الفحص قد انتهى الآن والزبون يشعر بالراحة فى المكان، إنه يريد أن يمضى فى احتفاله، ويريد "إدخال" العالم كله فى هذا الاحتفال.

الزبون : أنا هاآخد فطيرة تفاح. **إعلان**

البائع : دا خلص. **تقرير (حقيقة)**

الزبون : أمال إيه دى اللى على الطاولة. **استجواب**

البائع : أنا شايلها. **تفسير**

الزبون : شايلها؟ **شك**

البائع : عندى حد بييجى تقريبًا الساعة دى كل ليلة، ويطلب فطيرة تفاح.

بس أنا عندى كرز، توت، ليمون. **استدراك واستطراد**

الزبون : أنا عايز فطيرة تفاح. **تأكيد**

البائع : آسف. الحد ده هايبقى زعلان قوى. **اعتذار**

الزبون : بس انت مش مهتم لو زعلتنى أنا. **اتهام**

تذكر: **كل الأفعال مقترنة برغبات**، والشخصيات هنا لا تتخلى عما تريده دون معركة. الزبون يريد أن يحتفل، ولا يتعوق أن يعوقه شيء عن ذلك. وهو فى حضور من سوف يؤدى طقوس الاحتفال، فسبب وجود البائع بالنسبة إليه هو أن يقوم بخدمته. لذلك، وفى سلسلة الأفعال السابقة، فى كرة الحوار التى يرميها كل

منهما إلى الآخر، فإن الزبون يتمسك بأنه يريد حياة جديدة، وسوف ينعكس ذلك على كل أفعاله. وفي الوقت ذاته فإن هناك واقعًا متناميًا يتصادم مع آمال الزبون، وهذا التصادم يجب أن يتضح للمتفرج في أداء الممثل. إذا لم يحدث ذلك فإن فعل "التهديد" (الذي سوف يأتي توًا) سوف يظهر كأنه بلا سبب.

البائع :	ها أقول لك حاجة، ها أديك حتة من أي فطيرة أنت عايزها، على حساب المحل.	**عرض**
الزبون :	لا.	**رفض**
البائع :	هاأخليها لك تمام قوي.	**إغواء**
الزبون :	اسمع، إذا ما ادتنيش حتة الفطير دي دلوقت، أنا هاأطلب البوليس.	**تحذير**
البائع :	ما هو الزبون ده بوليس.	**معارضة**
الزبون :	أنا ما يهمنيش إنه يبقى ملك الهند والسند.	**رفض**
	الزبون يقف ويقترب من البائع، يقف في مواجهة قطعة فطيرة التفاح، يخرج مسدسًا.	**تهديد**

"التهديد" مثال على النبضة السردية المتضمنة في الفعل الصريح الذي يصفه النص. ومع ذلك، وحين نضيف الكاميرا فإننا يمكن أن نختار – إذا أردنا – تجسيد هذه النبضة على نحو أقوى.

الوحدة الدرامية الثانية:

البائع :	لا، باأقول لك إيه، المسدسات ممنوعة هنا.	**توبيخ**

الفكرة الأولى التي تطرأ على ذهني هي "اعتراض"، لكن استقر رأيي على "توبيخ" لأنها في تناقضها مع الموقف توحي بالكوميديا.

الزبون :	أنا عايز الفطيرة دي.	**إصرار**
	البائع ينظر تجاه الباب.	**بحث (عن النجدة)**

"النظر تجاه الباب" نبضة سردية أخرى أملتها الأفعال الصريحة فى الـــنص، لكن يمكن تجسيد ذلك إذا أردنا على نحو أقوى عندما نضيف الكاميرا.

البائـــع	: ما أقدرش.	**رفض**
	يمسك بالفطيرة.	**حماية**
الزبون	: ما تخلينيش أضرب بالنار.	**تحذير**
البائـــع	: عشان حتة فطير؟	**سؤال**
الزبون	: هاأعد لخمسة.	**تقرير (حقيقة)**
	: واحد.. اتنين.	**تخويف**
البائـــع	: ده جنون.	**اعتراض**
الزبون	: الجنون هو أنك تموت إذا كنت مش مضطر تموت.	**عدم موافقة**

فى مرحلة لاحقة، عند القيام بالمونتاج، يمكننا أن نتخذ القرار النهائى إذا كنا مع الزبون فى "عدم الموافقة"، لكن فى تخيلى البصرى حتى هذه النقطـــة، فـــإننى سوف أكون مع البائع، لذلك فإننى لن أعتبر ذلك حدثًا يحتاج إلى التأكيد.

	أربعة!	**إقناع**

ومع ذلك فأنا متأكد أننا يجب أن نقطع إلى الزبون فى النبضة السابقة.

البائـــع	: خلاص. خلاص. خدها.	**استسلام**
	البائع يعيد الفطيرة إلى الطاولة.	
	الزبون يبعد المسدس ويجلس على المقعد.	**تهدئة**
	يبعد الفوطة والشوكة بعيدًا.	**إزاحة (الماضى)**
الزبون	: ممكن شوكة وفوطة تانيين، لو تسمح؟	**عرض (هدنة)**

"عرض الهدنة" هو أكثر صلة بالموضوع، وتفسير أكثر إثارة للاهتمام للفعل السابق، وليس "طلبًا" واضحًا مثلاً، لأنه سوف يصبح هنا أقل درامية كما أنه زائـــد عن الحاجة. وذلك ينطبق أيضًا على رد فعل البائع فيما يلى.

البائع يضع شوكة وفوطة جديدتين على الطاولة. **قبول**

الزبون : أشكرك. **صفح**

هذا تفسير آخر للفعل الذى يمضى تحت سطح الحوار. وهذا ما يشار إليه عادة **بالنص الفرعى** (أو "ما بين السطور – المترجم).

البائــع : تحب تشرب حاجة؟ **استمرار (فى مهمة البيع)**

لقد خسر البائع هذه المعركة، لكنه لم يفقد طبعه أو مهنته التى عاشرها طويلاً.

الزبون : كده كويس. **إعلان**

البائع يتحرك بعيدًا عن الزبون. ينحنى على نهاية الطاولة، واضعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا على الهزيمة الكاملة. **حزن**

تلك هى نقطة ارتكاز المشهد، الهزيمة الواضحة لرغبة البائع. إنها أدنى نقطة فى مساره الهابط فى رحلته الدرامية، وتأثيرها الكامل فى البائع يجب أن يكون ملموسًا بالنسبة إلى المتفرج، ويجب أن يثور سؤال فى ذهن المتفرج: "ماذا سوف يحدث الآن؟".

ما نريد أن نفعله هو إيقاف حدث القصة هنا، أن نجمد اللحظة. إذا كانت هذه القصة تُروى شفاهيًا، فإن الراوى قد يختار هذه اللحظة لكى يعيد إشعال غليونه. إنها تشبه نهاية "ظاهرية"، وهى ظاهرية لأن المتفرج يعلم أن راوى القصة لن يتوقف بالقصة هنا، والمتفرج لديه إيمان قوى بذلك. أو بكلمات أخرى: إنه يتوقع المزيد.

وسؤال "ماذا سوف يحدث الآن؟" يمكن الإجابة عنه فقط بزيادة الفعل، وهذا ما سوف نجده.

بداية الوحدة الدرامية الثالثة:

بعد وهلة قصيرة، يسترق البائع نظرة إلى الزبون..	**تأكد**

ملاحظة: مصطلح "نبضة" يستخدم فى نصوص السيناريوهات ليشير إلى وحدة من الزمان، ويجب عدم الخلط بين ذلك ووحدات الفعل.

... نظرة إلى الزبون الذى يمسح الشوكة الجديدة بقوة – على نحو يبدو وسواسًا قهريًا	**تنظيف**
شعاع من الأمل يبرق فى ذهن البائع فى اللحظة التى تكاد فيها الشوكة أن تقطع الفطيرة.	**إدراك (احتمال أو إمكانية)**
البائـــع : أنا شخصيًا عمرى ما باكل فطيرة التفاح.	**اختيار**
الزبون ينظر إلى البائع على نحو غريب.	**تساؤل**
البائـــع : باأحبها، بس ما باأكلهاش.	**تأكيد**
الزبون : ليه؟	**مواجهة**
البائـــع : ليه؟	**تساؤل (إلى النفس)**

من الضرورى أن نجعل من الممكن للمتفرج أن يشارك فى تكشف أحداث القصة. وإحدى الطرق لفعل ذلك هى التأكد من إطلاعه على أزمة الشخصيات. وعلى سبيل المثال، عند هذه اللحظة لا يكون لدى البائع أى فكرة عما سوف يقوله بعد ذلك.

البائـــع : أصل..	**تعطيل**
أصل بيحطوا عليها حاجة.	**العثور (على إجابة)**
الزبون : حاجة إيه؟	**تحدى**
البائـــع : حاجة كده بتجيب سرطان.	**تحديد**
الزبون : أنا عارف إنت عايز إيه.	**تفنيد**

	بس مش هاتجيب نتيجة.	إعلان
البائـــع :	يمكن أكون حريص زيادة عن اللزوم.	موافقة
	ما هو ما حدش ها يعيش علـــى طـــول. وفطيـــرة التفاح دى طريقة لذيذة للموت. يمكن أحسن طريقة.	
الزبون :	ممكن تخرس!	هجوم
	البائع يرفع يديه فى استسلام.	استرضاء

خوفًا من أن يكون الحدث مجرد تكرار، فلا بد لكل حدث أن يكون نتيجـــة لسبب .. و"الاسترضاء" نتيجة لسبب "الهجوم".

	يبدأ البائع فى أن يشغل نفسه بمسح فوطة الطاولة.	تراجع
	الزبون يحدق فيه.	يستجمع أفكاره
الزبون :	كلامك مالوش أى معنى.	بحث (عن الحقيقة)
	البائع لا يتفوه بكلمة.	هدوء مؤقت
الزبون :	بتاع البوليس ده اللى بياكل فطير التفاح، بيجيلك قد إيه؟ مرتين تلاتة فى الأسبوع؟	تلميح
البائـــع :	أوقات خمسة.	تأكيد
الزبون :	طيب ليه ما قلتلوش ليه على حكاية السرطان دى؟	لوم
البائـــع :	قلت له: بس إنت عارف بتوع البوليس. بياكلوا أى حاجة.	دفاع
	إنت متأكد إنك مش عايز فنجان قهوة تنضف بيـــه بعد ما تاكل؟	تحايل

النبضة الأخيرة، "التحايل"، سوف نسمعها على لقطة للزبـــون كمـــا أتخيـــل بصريًا. لذلك فإنه لن يتم تجسيدها ولن تعتبر نبضة سردية فى التصميم البـــصرى الذى أضعه عند هذه النقطة من العملية.

الزبون : ما باأشربش قهوة.	إعلان
البائـــع : لأ بقى، ليه؟	إظهار الاهتمام
الزبون : بيقولوا إنها بتضر.	تفسير
البائـــع : ما هو أنا لو بطلت أبيع الحاجات اللى بتضر ها أقفل.	إفضاء
الزبون : بس إنت مسئول قدام زباينك.	تأنيب
البائـــع : وهو أنا يعنى بأكلهم وأشربهم غصب عنهم؟	تبرير
الزبون ينظر إلى قطعة الفطير، يتردد.	تفكير
ثم يضع الشوكة على الطاولة.	استسلام
الزبون : عايز كام؟	اعتراف (بالهزيمة)

أنا أتصور بصريًا أن هذه المجموعة الأخيرة من الثلاثة أفعال يتم تصويرها فى لقطة واحدة. النبضة السردية هنا، "الاستسلام"، يتم تجسيدها بواسطة إعداد الممثلين والإكسسوار؛ وضع الشوكة على الطاولة.

البائـــع : ولا حاجة. دى على حسابى.	إبهاج (الزبون)
الزبون يضع دولارين على الطاولة ويقف.	استعادة (الكرامة)
البائـــع : متأكد إنك مش عاوز أى نوع فطير تانى؟	تلمس
الزبون يذهب فى اتجاه الباب.	رفض
يتوقف، ثم يستدير عائدًا إلى البائع.	مخاطبة
الزبون : آسف على حكاية المسدس.	اعتذار
البائـــع : بيتهيأ لى أحسن تسيبك منه.	نصيحة
الزبون : أنا لسه شاريه النهارده، مافيهوش رصاص.	تبرير (للنفس)
البائـــع : ما هو مفيش حد عارف كده.	رفض (التبرير)
الزبون : زهقت من ضغوط الناس عليا.	شكوى
البائـــع : بس ده مش سبب.	عتاب
الزبون يتردد للحظة.	تحرر (من العبء)

ثم يأخذ المسدس ويلقى به إلى البائع. **التقاط**

النبضتان السرديتان الأخيرتان مثال على الأفعال التى تتطلب كادرها الخاص لكى تجسد الحدث على نحو ملموس.

الزبون : إديه لبتاع البوليس. **تعليمات**

الزبون يستدير ويخرج. **اختفاء**

"الاختفاء" مثال على الفعل الذى يتطلب كادرًا خاصًا لتجسيد نقطة الحبكة المهمة لفهم القصة. وهذا ينطبق على التالى.

البائع ينظر إلى ساعة الحائط. إنها الثانية عشرة تمامًا. **تأكد**

بداية الوحدة الدرامية الرابعة:

البائع يخفى المسدس. **إخفاء**

يذهب إلى قطعة فطيرة التفاح، يغير الفوطة والشوكة، يستدير إلى دورق القهوة ويصب فنجانًا. **توقع**

فى اللحظة التى يستدير فيها البائع، لكى يضع الفنجان بجوار فطيرة التفاح، تدخل **شرطية حسناء** وتجلس أمامه. من الواضح أنها من النوع الذى يستطيع الاعتناء بنفسه. **هدوء**

يبتسم لها البائع فى حب. **ترحيب**

تأخذ الشوكة وتبتسم فى حب لقطعة فطيرة التفاح. **احتفال**

فعل الحدث الأخير انعكاس للرغبة المبدئية الأولى للزبون، لذلك تظهر المفارقة للمصير النهائى للفطيرة.

دفتر ملاحظات المخرج:

سوف تريد أن تحتفظ بسجل منظم لعملك على السيناريو، بالإضافة إلى كل "تأملاتك" حول كيفية رؤيتك للفيلم، كيف ترى شخصياتك، الجو العام، و"المظهر".

ويكتب عن ذلك كليرمان:

"سواء قام المخرجون أم لا بتدوين أفكارك على الورق، فإن العملية العامة تمضى فى أذهانهم. إن هذه العملية الذهنية هى التى أود التأكيد عليها أكثر من النشاط "الأدبى". ومن ناحية أخرى، ففى تدريس الإخراج فإننى أقترح أن يصر المدرسون على قيام الطلبة بكتابة كل مقترحاتهم لأنفسهم ولمعاونيهم فى تخطيط الإنتاج. إن المفاهيم العامة والإلهامات الضبابية قد تضلل الطالب".

ودفتر ملاحظاتك كمخرج سوف يتضمن العمل على النبضات السردية، إعداد المشهد، وضع الكاميرات (يتألف من خطط الأرضية، قوائم اللقطات، لوحات القصة). وهذا العمل الأخير سوف يقوم بوظيفة التوصيل لطاقم الفنيين، لأنهم هم الذين سوف ينفذون التصميم الذى قمت بوضعه.

ونحن الآن جاهزون لنمضى إلى إعداد المشهد.

الفصل الثامن

إعداد المشهد والكاميرا لسيناريو "قطعة من فطيرة التفاح"

إعداد المشهد:

بعد أن رسمنا خطة الأرضية للمطعم (الشكل ٨-١)، من أين نبدأ؟ إننا قد نبدأ في بعض المشاهد من البداية ثم نمضي مع التتابع، وإذا وجدنا أنفسنا كمن يطلي أرض الغرفة فيجد نفسه في النهاية محاصرًا في ركن، فإننا نستطيع إجراء تعديلات، ولهذا اخترعت "الأستيكة". وبشكل عام فبالنسبة إلى معظم المشاهد الدرامية سوف تجد أن نقطة الارتكاز هي البداية الأفضل لتصميم أوضاع الممثلين وحركتهم. (ولأن "قطعة من فطيرة التفاح" هو أيضًا فيلم كامل، قد يطلق عليه البعض نقطة التحول، لكن لأنني أعتبر أن نقطة الارتكاز هي أداة المخرج لتجسيد هذه اللحظة الدرامية المهمة، فإنني سوف أطلق عليها هذا الاسم). ومع ذلك، وفي هذا المشهد، يظل هناك الكثير من العمل الذي يجب أن نضع له تصورًا مسبقًا.

يخبرنا النص بأن "البائع يتحرك مبتعدًا عن الزبون". لكن ما لا يقوله لنا النص أين كان الزبون بالضبط، ويجب علينا أن نعرف ذلك بالضبط. قبل أن نضع تصورًا حول "البائع يسير نحو" أو "البائع يتحرك مبتعدًا عن"، يجب علينا أولاً أن نحدد أمام أي كرسي قام البائع بوضع فطيرة التفاح.

لدينا سبعة كراسي نختار من بينها، لكن من الواضح أن الكراسي **S1,2 ,3 ,6 ,7**، ليست ملائمة لخزانة الفطائر أو دورق القهوة. وحتى لو حركنا هذين الشيئين (وفي بعض الأحيان قد نختار ذلك)، فإن تخيلي البصري المسبق للمشهد كله يدلني على ضرورة أن أحاول أولاً مع الكرسيين **S4,5**. إن النص يخبرني بأن "الزبون يسير عبر طاولة البائع، ويمر بطبق فطيرة التفاح، ويجلس على مائدة في المطعم الخالي"، وطبقًا لذلك فإن الكرسي **S4** يبدو هو الاختيار الأرجح لأنه يسمح للزبون

ببعض الوقت لكى "يعلن" عن نفسه، ويحقق دخوله إلى فيلمنا، ويعطيه الوقت لكى "يستوعب" وجود فطيرة التفاح على الطاولة. قبل اختيارنا النهائى للمقعد ٤، يجب أن نمضى فى بقية المشهد لكى نرى أن هذا الاختيار لا يزال متسقًا. إن الزبون يرفض الجلوس على مائدتين، لذلك يجب أن ينتهى إلى المائدة T3 إذا كان قد بدأ بالمائدة T1، وهو أمر معقول نفسيًا بالنسبة إلى شخصيته، ويعطينا أيضًا فرصة لتقديم الجغرافيا الكاملة للمطعم مع بداية القصة. والمائدة T3 موجودة مباشرة أمام الكرسى S4. هل هذه الديناميكيات المكانية التى سوف تساعدنا على النحو الأفضل؟ هل هناك سبب لعدم ملاءمة S4؟

هناك سبب، إننا إذا وضعنا الفطيرة أمام الكرسى S4، فإن الزاوية بين الرجلين سوف تكون أقل حدة مما لو كانت الفطيرة موضوعة أمام الكرسى S5 (الشكل ٨-٢). فى خلال لحظات قليلة، عندما يقترب الزبون من الطاولة ويجلس، سوف يكون فى مواجهة مباشرة تمامًا مع البائع، بصرف النظر عن الكرسى الذى نختاره. ذلك هو الأمر، من الأفضل أن نبدأ بزاوية بين الرجلين تكون أكثر وضوحًا لأن التغييرات فى الزوايا المكانية يمكن أن تجسد النبضات السردية، وتعلن للمتفرج أن هناك شيئًا قد تغير، والكرسى S5 يعطينا زيادة ملحوظة فى الزاوية بين الرجلين.

هناك شىء آخر يجب أن نتأكد منه قبل اختيارنا النهائى للمقعد S5 باعتباره المكان الذى سوف توضع الفطيرة أمامه. هل سوف يصلح للشرطية الحسناء؟ فلنعد إلى النص: البائع "يستدير إلى دورق القهوة ويصب فنجانًا. فى اللحظة التى يستدير فيها البائع لكى يضع الفنجان بجوار فطيرة التفاح، تدخل شرطية حسناء، وتجلس أمامه" إذن المقعد S5 هو الملائم تمامًا.

نحن الآن جاهزون لكى نحدد نقطة الارتكاز. سوف ينسحب البائع بعيدًا "فى حزن". لقد استقر رأينا سابقًا على أن من الضرورى التأكيد على هذه اللحظة.

هل يمكن أن يساهم إعداد المشهد فى ذلك؟ ماذا لو غيرنا مكان حدوث الحدث – باستخدام الجزء من المطعم الذى تم تقديمه لكنه لم يستخدم بعد؟ سوف يسير البائع إذن إلى الكرسى **S1** (الشكل ٨-٣)، وهنا تظهر خلفية جديدة، لتحافظ على حيوية مغزى الحركة.

ومن العناصر المهمة بالغة الأهمية التى تستخدم كثيرًا فى إعداد المشهد عنصر يأتى تلقائيًا هنا: **التقارب**. فعندما يقف الزبون أمام قطعة فطيرة التفاح، يُخرج مسدسه ويواجه البائع ويجلس ويطلب فوطة وشوكة جديدتين، حتى يسأله البائع: "تحب تشرب حاجة؟"، والخصمان هنا على بعد ثلاثة أو أربعة أقدام من بعضهما. إن وضع البائع عند المقعد **S1** سوف يقلل التقارب بشكل كبير (أى أن المسافة بينهما سوف تزداد). وكما ذكرنا سابقًا، فإن التغيير فى التقارب المكانى هو إحدى الأدوات المهمة فى تجسيد ما هو داخلى.

لاحظ أن لدينا تصنيفين سردى/ درامى (الزاوية والتقارب) يعملان هنا فى وقت واحد لتأسيس نقطة الارتكاز، بما يجعل اللحظة تمس على نحو ملموس تمامًا وعى المتفرج. الآن كل ما علينا أن نفعله هو التأكد من أن الكاميرا سوف تجسد ما قمنا بصنعه فى إعداد المشهد.

وبقية إعداد المشهد تتعلق برسم الحركة. لاحظ أن النص يشير إلى أن البائع لم يتحرك من أمام الكرسى **S1** إلا بعد خروج الزبون. هل نتفق فى ذلك مع كاتب السيناريو؟ هل هناك من سبب لتحركه؟ ليس هناك ما يتدخل فى الحوار بين الرجلين لأن أى حركة من البائع تجاه الزبون سوف تكون غير ضرورية، ومن ثم خاطئة دراميًا.

الكاميرا:

من الواضح أن هناك اختلافًا بين خصائص تصميم الفيلم كله، وتصميم مشهد واحد، لكن فيلمنا هنا – الذى كان من الممكن أن يكون مشهدًا دراميًا فى فيلم

أكبر – ملائم كفيلم كامل بالنسبة إلى أغراضنا، فله بداية ووسط ونهاية. تذكر التشبيه مع قيام مايكل أنجلو برسم سقف الكنيسة، فالفيلم هنا سوف يساعد في دراسة وفحص المفاهيم الدرامية/ السردية المتعلقة بالسقف الكامل، بينما يقدم لنا تنويعات كافية من الأنوف.

وقبل أن نبدأ بإضافة الكاميرا، فإننى أقترح أن نقوم بصنع قائمة بالمهام الدرامية والسردية التى يجب إنجازها. إن ما أؤكد عليه هنا باستخدام عبارة **مهام درامية وسردية** هو الأفعال، نقاط الحبكة، كل التجسيدات السردية التى تتجاوز مجرد تصوير الحدث. وبعض هذه المهام متضمنة فى تصنيفات أخرى، لكن قليلاً من التكرار ليس إلا ثمنًا قليلاً للتأكد من أن لدينا كل ما نحتاجه لكى نحكى القصة بوضوح وبشكل مثير للاهتمام.

والمهام التى يجب إنجازها فى سيناريو "قطعة من فطيرة التفاح" هى:

١- دخول (أو ظهور) الفطيرة فى الفيلم.

٢- دخول البائع إلى الفيلم.

٣- دخول الزبون إلى الفيلم.

٤- التوقيت على ساعة الحائط.

٥- الجغرافيا (شكل المطعم، وحقيقة أنه خالٍ، يجب تأسيسهما مبكرًا).

٦- دخول المسدس إلى الفيلم.

٧- نقطة الارتكاز.

٨- ظهور الفكرة المنقذة فى رأس البائع، عندما رأى إمكانية.

رأى إمكانية ماذا؟ أن يظل محتفظًا بالفطيرة! لكن ماذا رأى بعينيه؟ ما السبب الذى يؤسس للأمل عنده؟ إنه يرى كيف أن الزبون ينظف الشوكة بقوة.

لكن كيف يرى ذلك؟ لقطة واسعة سوف تدل على جوهر اللحظة. (استخدامى لكلمة "يدل" فى علاقتها مع رواية القصص السينمائية يعنى ببساطة الإفصاح بشكل غامض عن معلومة للمتفرج، سواء كانت سلوكية أو تخص المقدمات الخاصة بالقصة أو الحبكة أو الجو العام). يجب أن يرى البائع عملية تنظيف الشوكة مكبرة فى الكادر "يدين، فوطة، شوكة"، وهنا تتشكل معادلة بالإضافة إلى السلوك السابق للزبون، فإن هذا السلوك الجديد يساوى "الإمكانية" أو احتمالاً، وهذا الاحتمال بمعنى درامى أوسع يشير إلى جوهر اللحظة، يجب أن يصل البائع والمتفرج إلى إجابة عن هذه المعادلة فى الوقت ذاته. وسوف يكون المتفرج أقرب إلى فهم ورطة البائع، ماذا يمكنه أن يصنع مع هذا الاحتمال؟ وذلك إذا كانت هذه المعلومة تأتى من خلال وجهة نظر "قوية" له. (وجهة النظر القوية هى التى تنبه المتفرج إلى ما تراه الشخصية، **وتتضمن أهمية كبيرة**).

٩- دخول وجهة نظر قوية للبائع.

بعد أن اتخذنا قرارًا باستخدام وجهة نظر قوية للبائع، يجب أن نؤسس أولاً وجهة نظر سابقة له قبل أن نمضى إلى عمق الفيلم، وبالتحديد قبل أن نصل إلى نقطة اللحظة التى "يرى فيها الإمكانية". إنه ينظر إلى ساعة الحائط فى لقطة وجهة نظر، وهذا مفيد، لكنه **لا يدل**. يمكننا أن نجعل ذلك أضخم، بالزيادة التدريجية لكى نعد المتفرج لتلك الطريقة المركزة لرؤية البائع: شوكة الزبون تحوم حول الفطيرة، وهى معزولة بصريًا عن الخلفية التى تظهر هنا خارج البؤرة.

هل يمكننا تقديم وجهة نظر قوية فى وقت مبكر، وجهة نظر دالة تمامًا؟ نعم، عندما يكون الزبون يتفحص الشوكة على الطاولة، قبل أن يتطلع مباشرة إلى البائع. إننا بذلك نصطاد عصفورين بحجر واحد، إننا نقدم وجهة نظر قوية مبكرة للبائع، مع صورة سوف **تتكرر** عندما نرى لقطة وجهة نظر للشوكة الثانية بينما يتم تنظيفها بقوة. وفى الوقت ذاته، سوف يكون لدينا لقطة قريبة مكبرة فى مكانها عندما يكون "الزبون ينظر إلى البائع"، ويعلن: "أنا هاآخد حتة فطيرة تفاح".

١٠- الزبون يتخلى عن الفطيرة.

تلك لحظة بالغة الأهمية فى الفيلم. يجب أن يكون لهذه اللحظة إطار يوضع حولها حتى تبرز أهميتها. (يعانى المخرجون المبتدئون عادة من التفكير حول عبارة "بالغة الأهمية"، خاصة بالنسبة إلى حدث عادى مثل هذا، لكن لم يكن هناك ما هو عادى بالنسبة إلى هذا الزبون! إذا بدأ المخرج فى التفكير بهذا الشكل، سوف تكون لدى القصص التى يرويها فرصة أفضل لأن تكون بالغة الأهمية بالنسبة إلى المتفرج).

١١- دخول الشرطية.

ماذا يختلف دخول الشرطية عن دخول البائع أو الزبون؟ إن وظيفة هذا الدخول فى القصة مختلفة، إنها تشبه ذروة النكتة التى يجب الإعداد لها حتى تبرز عندما تظهر، لتبدو وحدها تمامًا دون أى قيود. إن البائع "يصب فنجانًا من القهوة، وفى اللحظة التى يستدير فيها لكى يضع الفنجان بجوار فطيرة التفاح، تدخل شرطية حسناء وتجلس أمامه". ماذا يمكن أن يعوق ذروة النكتة تلك؟ يمكن لمادة معلوماتية أن تعوق هذه الذروة، فهى تقطع اللحظة، لتفقدها قدرًا كبيرًا من بريقها. إننا نريد من الشرطية أن تدخل الكادر لكى تفصح عن نفسها بشكل كامل، كل بهائها. ما المادة المعلوماتية التى يمكن أن تعوق ذلك؟ الكادر يمكن أن يعوقها.

إن كل لقطة جديدة تحتوى على عنصر من مادة معلوماتية. كيف يمكن لنا أن نحل هذه المشكلة هنا؟ باستخدام **صورة مألوفة** (فى هذه الحالة: **كادر مألوف**) حيث تظهر شخصية مكان شخصية أخرى. (بكلمات أخرى: تعويد المتفرج على الكادر فى مرحلة سابقة على ظهور الشرطية فى كادر مماثل - المترجم). إننا سوف نجعل الشرطية تجلس فى كادر مماثل تمامًا للكادر الذى جلس فيه الزبون. لكن هل سوف يتذكر المتفرج بعد كل الزمن والدراما التى مضت منذ جلوس الزبون على الطاولة؟ من المؤكد أن ذلك سوف يكون له أثره،

لكنه لن يؤدى العمل المطلوب منه لأن المتفرج لن يربط بقوة بين الكادرين. ربما نجعل الزبون من الكادر نفسه ، لكننا سنفقد عندئذ ديناميكيات اللحظة، فطبقًا لديناميكيات المكان التى أسسناها بين البائع والزبون، فإن البائع سوف يكون عندئذ عند نهاية الطاولة، ولن يكون للكاميرا مبرر فى أن توضع بشكل ينسخ الكادر المألوف. وبالبحث أكثر فى السيناريو، نكتشف فرصة متاحة للحظة تنسخ الكادر المألوف عندما يبدل البائع الفوطة والشوكة بعد رحيل الزبون. عندما يأتى الكادر المألوف هنا، فسوف يكون ملائمًا لجوهر اللحظة، بينما "يدفع" المتفرج لأن يتوقع أن يتم ملء الكادر الخالى. لكن لا تزال لدينا مشكلة، إن هذا الكادر يتم تقديمه متأخرًا جدًا فى المشهد بحيث لا يحمل أصداء قوية، إنه يبدو خاطرة تأتى متأخرة عن موعدها. لذلك يجب أن نضيف هنا مهمة أخرى لقائمة المهام التى يجب علينا عملها.

١٢- إدخال كادر مألوف مبكرًا فى المشهد للإعداد لدخول الشرطية.

بالنظر إلى الفقرة الثانية من الصفحة الأولى للسيناريو، نقرأ: "البائع يضع قطعة الفطير على الطاولة مع فوطة وشوكة". إن تلك بالتحديد هى اللحظة التى يجب علينا فيها أن نُدخل الكادر المألوف، لكن زاوية الصورة تشير إلى البائع، وهذا يعنى أنه عندما تجلس الشرطية فإننا سوف نراها من ظهرها. الآن، وفى كل تخيلاتى البصرية – بما فى ذلك عندما كتبت السيناريو – كنت أتخيل دائمًا الشرطية وهى تدخل اللقطة لنراها من الأمام. هل هناك عيوب فى هذه اللقطة العكسية، أى فى رؤيتنا لظهرها أولاً؟ على العكس، العكس هو الصحيح تمامًا. ذلك هو ما سوف يحدث عندما نكتشف بعض الخلل ونحن نمضى مع منهجنا، بما يؤدى إلى حل يتفوق على ما تخيلناه فى الأصل. وفى هذه الحالة سوف نجعل "الشرطى" يدخل الفيلم أولاً من ظهره (عرض الكتفين سوف يشير إلى أن ذلك شخص يستطيع العناية بنفسه)، ثم، وفى لقطة عكسية، نكشف عن أنها "شرطية". وربما نجعلها تخلع قبعتها وتترك شعرها ينسدل. لذلك لن ننسى أن نضيف ذلك إلى قائمة المهام.

١٣- الكشف عن الشرطية.

أحد أكثر أنواع الدخول درامية فى أحد الأفلام هو دخول جويدو إلـى فـيلم "ثمانية ونصف" (انظر الفصل ١٧). إن الكشف عن جويدو – أى أول فـيلم نـرى فيها وجهه – يتم تأخيره لبعض الوقت. إن ذلك هو ما أعنى به نموذجًـا "لإثـارة الأسئلة" فى ذهن المتفرج، ومن ثم زيادة فضوله واشتراكه فى الكشف عن أحـداث القصة. فعل ذلك كوبولا مع مايكل (آل باتشينو) فى "الأب الروحى" بإظهاره للمرة الأولى يدخل قاعة الزفاف ونراه من ظهره، إننا نعرف أنه مايكـل لأنـه يرتـدى الملابس العسكرية، ثم يتم لاحقًا الكشف لنا عن وجهه.

إن لدينا سؤالين آخرين نسألهما لأنفسنا قبل أن نبدأ فى وضع خطة الأرضية للكاميرا: هل هناك أسلوب سردى ضرورى أو مرغوب لهذه القصة؟ هل تحتـاج إحدى الشخصيات أن يكون لها صوتها الخاص؟ فى تخيلاتى البصرية ليست هناك إشارة لتعقيد فيلم هو فى جوهره بسيط من خلال إضفاء نزعة أسلوبية. (قد تكـون هناك حجة بأن الأسلوب "العام" المقبول هو أسلوب فى حد ذاتـه، الـذى يعتبـره كليرمان الأسلوب "الطبيعى" فى التمثيل). وعندما نستقر على أنـه لا حاجـة إلـى صوت ذاتى، يمكن أن تكون الإجابة "لا" على هذين السؤالين.

إذا لم تكن هناك فى هذه اللحظة أسئلة أخرى (يجب أن نظل منفتحـين لأى اكتشافات أو استلهامات جديدة)، فإن الخطوة التالية هى أن نبدأ فى تطبيق إعدادات الكاميرا التى تصور إعدادات المشهد كما تمت فى خطة الأرضية (الـشكل ٨-٤). يجب أن نتذكر الـ ١٣ مهمة التى حددناها، والنبـضات الـسردية التـى يجـب أن تجسدها هذه المهام، والوحدات الدرامية ونقطة الارتكاز التى كشفنا عنهـا. وإننـى أقترح البدء فى المشهد/ الفيلم.

وكما ذكرنا سابقًا، فإن إعدادات الكاميرا يمكن أن تتضمن لقطة أو أكثر من اللقطات التى سوف تكون موجودة فى المونتاج. ومـن خـلال عمليـة التجـسيد

البصرى نقوم بتخيل اللقطات فى المونتاج، إذ يجب علينا أن نفحص بدقة هذه اللقطات عند مونتاجها، ونأخذ ملاحظات بكيفية الجمع بينها؛ لأنه دون فكرة عن كيفية القيام بمونتاج المشهد، سوف تكون "التغطية" التى نقوم بها شديدة العمومية، أو نوعًا من المقامرة فى أسوأ الأحوال.

إعداد الكاميرا لسيناريو "قطعة من فطيرة التفاح"

إعداد الكاميرا رقم # ؟: خارجى – لقطة عامة للمطعم من الخارج.

لأن لقطة العنوان ولقطة نهاية العناوين هى أساسًا اللقطة ذاتها وليست متداخلة مع ما يحدث فى المطعم (إلا إذا استطعنا أن نرى ما يحدث بالداخل)، فإن هذه اللقطة (الشكل ٨–٥) سوف يتم التقاطها على الأرجح بعد الانتهاء من التصوير الداخلى.

بداية الوحدة الدرامية الأولى:

إعداد الكاميرا رقم # ؟: لقطة مقربة لفطيرة التفاح من الصينية إلى طبق التقديم.

المهمة رقم #١: دخول الفطيرة إلى الفيلم. تلك بالفعل هى اللقطة الاولى من حدث الفيلم، لذلك يجب أن تكون قوية بصريًا. والتكوين الأقوى سوف يكون من زاوية تنظر مباشرة إلى الفطيرة (الشكل ٨–٦). (لأن هذه اللقطة – كما وصفت هنا – سوف تكون لها ضوابط مكانية حيث إن الكاميرا سوف تكون فوق الفطيرة، وسوف تكون آلية تمامًا حيث إنها لا تحتاج لأى تمثيل، فإنه يمكن تأجيلها إلى النهاية).

لن تمضى بقية إعدادات الكاميرا فى التسلسل نفسه الذى سوف يتم التقاطها فيه. سوف يتم تنظيم هذه اللقطات فى التتابع السردى بقدر الإمكان، ولإظهار بقدر

أكبر من الوضوح كيف أن اللقطات عند توليفها سوف تكـــون طريقـــة التوليـــف متضمنة فى إعدادات الكاميرا.

إعداد الكاميرا رقم #١: لقطة متوسطة على دخول الزبون.

المهمة رقم #٣: دخول الزبون إلى الفيلم. يدخل الزبون الكادر من البـــاب، ويخرج من يمين الكادر (الشكل ٨-٧).

إعداد الكاميرا رقم #٢: لقطـــة عامـــة للمطعـــم عنـــدما يـــذهب الزبـــون إلى المائدة.

المهمة رقم #٥: جغرافية المطعم. يدخل الزبون ويسير إلـــى المائـــدة **T1**، بما يكشف عن أننا فى مطعم وأنه خالٍ (الشكل ٨-٨). يجـــب أن تكـــون اللقطـــة واسعة بما فيه الكفاية لكى تشمل منطقة طاولة البيع (المقعد **S1**) حيث سوف يذهب البائع "ليحزن" (انظر الشكل ٨-٣). (هل هناك مكان آخـــر ســـوف تكـــون لـــدينا الفرصة لإدخال كل هذه المساحة دون تعمد؟ إن ذلك مثال لـــ "المادة المعلوماتيـــة المتضمنة فى الحدث").

كما أن هذه اللقطة تؤسس أيضًا للـــديناميكيات الميكانيكيـــة لهـــذه الوحـــدة الدرامية، لذلك عندما سوف نمضى إلى حالة الانفصال بين الشخـــصيتين، ســـوف يكون المتفرج واعيًا تمامًا بالمكان والعلاقة بين الرجلين. بكلمات أخرى، إن ذلـــك يسبق الحاجة لحل الانفصال المكانى فيما بعد.

وفى العادة فإن إعداد الكاميرا سوف يستمر مادام يحافظ على إمكانات القطع المونتاجى المهمة، أى مادام الإعداد مستمرًا فى الاعتماد عليه لتـــصوير الأجـــزاء المنفصلة من الحدث داخل التصميم الكلى. وبالإضافة إلى هذه اللقطة التى تـــصور الزبون عند المائدة **T1**، فإننى أتخيل بصريًا أنها يمكن أن تستخدم لتصوير الزبون

عند المائدة T2 ثم T3، لكننى متأكد تمامًا أنها سوف تستخدم لتصوير الزبون وهو يمضى إلى المائدة T3. وإننى أقترح بقوة أن تدع اللقطة تستمر من دخول الزبون، حتى "يقف فى مواجهة قطعة فطيرة التفاح، ويخرج مسدسًا، ثم تقول عندئذ "Cut". والسبب فى أنك تدع اللقطة تستمر بين الأقسام المختلفة التى تخيلتها بصريًا كما سوف تظهر بعد المونتاج، هو تأسيس الإيقاع والاستمرارية للممثلين بالنسبة لكل هذه الوحدة الدرامية كاملة. (تلك إحدى الميزات التعليمية فى تصوير تدريباتك الأولى بالفيديو). وبالطبع، إذا كنت تصور بالسليولويد فى فيلم منخفض الميزانية فإنه لن تكون لديك هذه الرفاهية، لذلك سوف تقطع اللقطة بسرعة، ثم تعود "لتلتقط" ذيل الحدث عندما يذهب الزبون إلى الطاولة.

هنا نقطة شديدة الأهمية! المحور (الذى شرحناه فى الفصل الأول) بين البائع والزبون قد تم تأسيسه فى هذه اللقطة بالنسبة إلى هذه الوحدة الدرامية. سوف ينظر الزبون إلى يمين الكاميرا نحو البائع، بما يحتم أن ينظر البائع إلى يسار الكاميرا فى اللقطة العكسية. وحتى لو قطعنا عند المائدة T1 قبل أن ينظر الزبون إلى البائع، وعلى الأرجح فإننا نفعل ذلك، فإن وجود البائع فى الجانب الأيمن من كادر الكاميرا يؤسس التوقع بأنه لو نظر الزبون إلى البائع، فإنه سوف ينظر إلى يمين الكاميرا. لذلك فى اللقطات التالية التى تستخدم هذه الديناميكيات المكانية، يجب أن ننتبه إلى هذا التوقع.

إعداد الكاميرا #٣: لقطة قريبة متوسطة للزبون.

سوف تبدأ هذه اللقطة بالزبون يتحرك فى الكادر ويجلس إلى المائدة T1 (الشكل ٩-٨)، وسوف تستمر حتى يقف ويخرج من الكادر. (وجه إيليا كازان اللوم لى ذات مرة لأننى أوقفت الكاميرا قبل أن تخرج الشخصية من الكادر. لم أكن أفهم كيف سوف يتم استخدام الخروج من الكادر. كان قوله الحكيم آنذاك: "أحصل دائمًا على دخول وخروج الشخصية من الكادر". لكن مثل كل الأقوال المأثورة، هناك دائمًا استثناءات لها).

قد نختار هنا أن نتتبع الزبون حتى المائدة التالية (أو نستخدم الإعداد "العـــام" رقم #٢)، لكن لقطة التتبع سوف تجعل الحدث يستمر لا أن تعلق عليه (التعليق هنا بمعنى اختيار زاوية أو كادر يوحيان بمعنى أو دلالة محددة – المترجم). وبدلاً من ذلك فإن خروج الزبون من الكادر سوف يقوم بوظيفة علامة تعجـب لمـا فعـل، وسوف تلتصق هذه اللقطة مع لقطة للبائع وهو "يراقب"، من إعـداد الكـاميرا #٦ (الشكل ٨-٣) أو من إعداد الكاميرا #٧ (الشكل ٨-١٤).

إعداد الكاميرا #٤: لقطة عامة متوسطة للزبون، إلى لقطة قريبة متوسطة.

هذه اللقطة تحتوى على الديناميكيات المكانية للموقف، فى أنها ليست خارج الموقف (مثل #٢)، لكنها بين الرجلين (الشكل ٨-١٠). وإذا كانت هنـاك لقطـة متوسطة أو قريبة للبائع تسبق أو تلى هذه اللقطة، فسوف تبدو باعتبارهـا وجهـة نظر البائع، وأنا أطلق عليها لقطة وجهة النظر "العادية".

سوف تستمر اللقطة من ترك الزبون المائدة **T1** حتى يقترب مـن الطاولـة ويخرج مسدسه (الشكل ٨-١١).

إعداد الكاميرا #٥: لقطة وجهة نظر البائع "القوية".

المهمة #٩: دخول وجهة نظر البائع القوية. يجب أن تبدأ الكـاميرا فـى الدوران فى هذه اللقطة عند استقرار الزبون على المائدة **T3**، لكن يجب أن يركـز التكوين على فحص الشوكة. إن هذا ما نحاول تحقيقه هنا (الشكل ٨-١٢). إن هذا ليس فقط هو ما يراه البائع، لكن ما يتم **تسجيله فى ذهنه بقـوة**. سـوف تـستمر اللقطة حتى ينظر الزبون إلى البائع ويقول: "أنا ها آخد حتة فطيرة تفاح".

إن كل تجسيداتنا البصرية تحتوى على تكوين. كيف نتخيل بـصريًا عمليـة فحص الشوكة؟ دعنا نعد إلى الصورة المقربة لوجه الزبون وهو يقول: "ها آخد حتة فطيرة تفاح"، هنا يمكنك أن تجد تكوينك، وقم تم رفع الشوكة أمام الوجه للفحص.

استخدام العدسة الأطول هنا – كما أوضحنا سابقًا – سوف يعزل الشوكة مع وجه الزبون، لتبدو الشوكة على نحو أكثر أهمية. وبذلك نقدم "طريقة الرؤية للمتفرج، لذلك فإنها لن تبدو "غريبة" عن الشخصية فيما بعد، عندما نريد أن نعزل الشوكة والزبون ينظفها بقوة عن الخلفية، وبذلك نؤسس للفكرة التى طرأت على ذهن البائع ("إمكانية" أو احتمال قيامه بإنقاذ الموقف).

إعداد الكاميرا #٦: لقطة متوسطة للبائع.

المهمتان #٢ و #١٠: دخول البائع إلى الفيلم، وتقديم الكادر المألوف لدخول الشرطية (الشكل ٨–١٣). سوف ندون عند نهاية قائمة اللقطات أننا سوف نأخذ لقطتين **دخيلتين** لساعة الحائط (أى المهمة #٤). (مثلما أن "التغطية" تعتبر كلمة خطرة، كذلك تعتبر "لقطة دخيلية" لأنها قد تتضمن معنى "فكرة دخيلة" أكثر من كونها عنصرًا متكاملاً). هناك شيء هنا يجب أن نضعه فى الاعتبار، هو أن لساعة الحائط الزاوية وحجم الصورة ذاتيهما فى اللقطتين، لذلك لن يضطر المتفرج إلى إعادة توجيه اتجاهه بالنسبة إلى اللقطة الثانية.

إعداد الكاميرا #٧: لقطة قريبة للبائع.

المهمة #٩: عنصر مطلوب للقطة وجهة النظر. لكى يعرف المتفرج لمن وجهة النظر، يجب أن تكون بعد لقطة قريبة (الشكل ٨–١٤) أو لقطة قريبة متوسطة لصاحبها، أو تنتهى مع إحدى هاتين اللقطتين. وهذا ينطبق أيضًا على اللقطات الذاتية.

يمكن لهذه اللقطة أن تبدأ عندما يجلس الزبون على المائدة الأولى، لتسمح أساسًا للممثل بأن "يصل لسرعته". فى تخيلى البصرى، فإننى لا أرى لقطة قريبة للبائع إلى قبيل فحص الشوكة الأخيرة مباشرة، لكننى قد لا أكون على خطأ!

لن أتأكد من ذلك حتى المونتاج الأخير. إن إعدادات الكاميرا تولد من التخيل البصرى للمخرج لما سوف تكون عليه اللقطات بعد مونتاجها، ولكن في حدود المنطق فإننى أشجعك على أن تعطى نفسك تغطية بديلة بواسطة استخدام العديد من الإعدادات المتداخلة مع بعضها.

من الواضح أن هذه اللقطة سوف تستخدم لتصوير قيام البائع بـ "الملاحظة"، لكن هذه النبضة السردية لم تكن فى قائمة العمل البحثى الأصلى لهذه اللحظة. لماذا فاتت علينا؟ لأنها "**تجسيد**" لم يكن مكتوبًا فى النص! فى العادة، فإن ردود أفعال الممثلين، واللقطات التى تصورها، تفوت فى البداية على المخرج. ومع ذلك، فإنك إذا طبقت منهج هذا الكتاب، فإن "نظام الاحتياطى" سوف يضمن لك الحصول على ما تحتاجه. فقط ارجع لمثال طبق السلطة، خذ قطعة من الخيار من داخل الطبق، قسمها إلى نصفين، ثم أعدهما إلى الطبق.

إن النسيج الرابط بين الوحدتين الدراميتين الأولى والثانية، هو اللحظة التى كان فيها الزبون يجلس على المائدة T3، "يقف ويقترب من الطاولة". ومثل معظم الأنسجة الرابطة، فإن هذه اللحظة جسر من منطقة جغرافية – أو **مسرح للأحداث** – إلى منطقة أخرى.

اختيارى الأول لتصوير هذا الحدث هو من إعداد الكاميرا رقم 2 # (انظر الشكل ٨-٨)، الصورة المألوفة. ولأن هذه اللقطة أوسع بشكل ملحوظ من سلسلة اللقطات التى انتهت لتوها، ولأنها زاوية تأخذنا خارج الديناميكيات المكانية الموجودة بين الرجلين، فإنها سوف تقوم بوظيفة **لقطة الاسترخاء وإرخاء التوتر**، وهو فى هذه الحالة التوتر الذى تم بناؤه ليس فقط من خلال أحداث القصة، بل وأيضًا من خلال تتابع اللقطات المنفصلة التى تصور كلاً من البائع والزبون على حدة. الآن يتم حل هذا الانفصال مرة أخرى (هذا عنصر مهم لاختيار هذه اللقطة)، وسوف يوضع المتفرج خارج الديناميكيات المكانية، ليؤدى – بشكل غير واعٍ –

إلى استرخاء هذه الديناميكيات قليلاً لأن الراوى استرخى قليلاً. يجب علينا التعرف على ذلك والإمساك به واستخدامه .. "**الأمر يشبه تماما أننا نجعل المتفرج يميل فى أحد الاتجاهات، ثم تضربه بشىء ما من الاتجاه الآخر، تضربه أحيانًا بقوة وأحيانًا أخرى برفق**".

بماذا سوف نضربه هنا؟ دخول المسدس إلى فيلمنا، وهو بداية الوحدة الدرامية الثانية. لدينا تغطية لدخول المسدس من إعدادين للكاميرا: #٢ (الشكل ٨-٨)، و#٤ (الشكل ٨-١١). هل هناك دخول ثالث مختلف؟ دخول أكثر قوة ومتعة؟ أعتقد أنه موجود، دخول المسدس من خلال لوم البائع للزبون: "لا، باأقول لك إيه، المسدسات ممنوعة هنا"، من إعداد الكاميرا #٨ (الشكل ٨-١٦). لكننا سوف نرى ذلك فيما بعد.

بداية الوحدة الدرامية الثانية:

يجب أن تتداخل هذه الوحدة مع الوحدة الأولى، لذلك فإنها سوف تبدأ بالزبون وهو يقترب من البائع، وسوف تستمر حتى: "البائع مهزومًا يبتعد عن الزبون". إعداد المشهد بالممثلين ساكن نسبيًا فى هذه الوحدة، وليس هناك ما هو جسمانى يترجم ما هو داخلى (أو نفسى) يمكن أن نجسده من خلال حركات الممثلين. عندما نكون فى موقف ساكن مثل هذا (أشخاص يجلسون حول مائدة)، إلا إذا كان هناك أسلوب سائد آخر، فإننا نجد أنفسنا نلجأ إلى التغطية الكلاسيكية، وليس فى هذا ما يعيب، بل سوف يكون من الخطأ ألا نفعل ذلك، لأن هذا القسم سوف يعتمد فقط على تغير حجم الصورة والزاوية لتجسيد النبضات السردية، لذلك يجب أن نتأكد أن لدينا صورًا تكفى المهمة. ويظهر (الشكل ٨-١٥) التغطية الكلاسيكية لهذا الموقف، فيما عدا أن الكاميرا سوف تقفز على المحور عندما يمسك البائع بالفطيرة لكى يحميها. فالفعل الجسمانى والدرامى لإمساك الفطيرة سوف يخلق طاقة كافية لضمان هذا التأكيد القوى.

إعداد الكاميرا #٨: لقطة قريبة متوسطة على البائع.

فى هذه اللقطة سوف نُظهر قيام البائع بـ "التوبيخ" و"الرفض"، ثم "الحماية". سوف يندفع إلى مقدمة الكادر ويمسك بالفطيرة (الشكل ٨-١٦). عندما يبدأ البائع فى التراجع مع الفطيرة، سوف نقفز على المحور بأن نقطع على الحركة إلى إعداد الكاميرا #١٠ (الشكل ٨-١٧).

إعداد الكاميرا #١٠: لقطة قريبة للبائع والفطيرة.

على القطع من إعداد الكاميرا #٨ (انظر الشكل ٨-١٦)، سوف يتحرك البائع إلى الوراء فى الكادر ممسكًا بفطيرة التفاح، وهو ينظر إلى يمين الكاميرا (الشكل ٨-١٧)، بينما كان ينظر منذ ثانية واحدة إلى يسار الكاميرا. لكى ينجح هذا، يجب أن تكون اللقطة "محبوكة" لتأخذ الرأس فقط، لكننا فى حاجة إظهار الفطيرة أيضًا لنعطى فعل "الحماية". وبالإضافة إلى القيام بمهامنا الدرامية، فإن التكوين يؤكد على عدم اتساق السلوك، ومن ثم على الكوميديا فيه.

إعداد الكاميرا #٩ (عكس #٨): لقطة قريبة متوسطة للزبون والمسدس.

المهمة #٦: الكشف عن المسدس (الشكل ٨-١٨).

إعداد الكاميرا #١١ (عكس #١٠): لقطة قريبة للزبون والمسدس.

إننى أعتمد على إعدادى الكاميرا #١٠ (الشكل ٨-١٩)، و#١١ (الشكل ٨-٢٠)، لكى أوضح "المواجهة" بين الرجلين. قد ينظر آخرون إلى ذلك على نحو مختلف. لقد مضيت مع تصورى البصرى حيث يوجد تجسيد قوى؛ لقطات محكمة وتزداد إحكامًا (إصبع على الزناد، عينان .. وهكذا). (لقد فعل سيرجى ليونى ذلك ببراعة فى فيلمه "الطيب والشرس والقبيح" – ١٩٦٧). ومع ذلك فإننى أشعر بأن

هذا سوف يعتبر نوعًا من الإسراف والإفراط فى هذا الفيلم، هذا هو ذوقى، وليس هناك من سبب فى أن تقبل ذوقى إن كنت تقوم بإخراج الفيلم. لكن النقطة التى أريد التأكيد عليها هنا هى: تعرف على اللحظات الدرامية، ثم امض إلى كل الإمكانات والاحتمالات لتجسيدها.

سوف يكون اختيارى فى هذه الحالة يعتمد أكثر على أداء الممثلين، ومن ثم كل من الرجلين فى لقطات منفصلة، ونقطع مونتاجيًا جيئة وذهابًا بينهما. تذكر أنه لا يزال علينا أن نحل الانفصال المكانى حيث إننا عبرنا المحور. إن من المفروض علينا أن نقوم بذلك، وعندما نفعل فسوف نتأكد أن ذلك يخدم أيضًا تجسيد النبضة السردية.

إعداد الكاميرا #١٢: لقطة متوسطة لاثنين.

هذه اللقطة (الشكل ٨-٢١) سوف تحل الانفصال بين اللقطتين #١٠، #١١، ومن ثم فإنه لن يظهر جزء منها فى الفيلم بعد مونتاجه إلا بعد القفز على المحور. ولا يزال علينا (فى أفضل الأحوال) أن نبدأ **الالتقاطة** (بداية تصوير اللقطة - المترجم) عندما يقترب الزبون من الطاولة ويدخل إلى اللقطة، الكاميرا إلى اليمين، واستمرارها فى الدوران حتى يخرج البائع من اللقطة، يسار الكاميرا، لكى "يحزن". عندما يترك البائع الكادر، يمكن ضبط اللقطة لأخذ أفضل تكوين للزبون. اترك ذلك للحظة، ثم قم بإعلان "Cut" لتتوقف الكاميرا عن الدوران. إن التصوير بهذه الطريقة يعطينا تغطية زائدة لن نستخدمها فى الأغلب، لكنها تسمح للممثلين بالبدء بوحدة فعل كاملة والاستمرار فيها.

ملاحظة: عندما تقوم بتصوير الممثلين داخل تكوين معرض للتغيير، يجب عدم تثبيت حامل الكاميرا فى مكان محدد، حتى يمكنك إجراء حتى التعديلات البسيطة لتتلاءم مع حركات الممثل.

إعداد الكاميرا #١٣: كادر مألوف يتحول إلى لقطة متوسطة فوق الكتف اليسرى للزبون وهو ينظر إلى البائع، الكاميرا تتحرك حركة بانورامية معه.

إعداد الكاميرا (الشكل ٨–٢٢) هو ذات الكادر كإعداد الكاميرا #٦، لكن يتم إعطاء رقم جديد لتقليل الخلط والتشويش.

المهمة الأولى لإعداد الكاميرا سوف تكون لتوضيح سيطرة الزبون على المقعد بعد أن يسلمه البائع الفطيرة. ولأن كادر هذه اللقطة يبدأ هو ذاته كإعداد الكاميرا #٦ (الشكل ٨–١٣) – الكادر المألوف لدخول الشرطية (عند نهاية الفيلم – المترجم) – فإن ذلك سوف يحافظ على الكادر حيًا. كما أنه قد يخدم أيضًا تصوير بعض أو كل الحدث الذى قام به البائع بعد استسلامه، وقبل أن يبتعد لكى "يحزن" (الشكل ٨–٢٣).

فى الحركة البانورامية مع البائع سوف "تفقد" اللقطة الزبون، وذلك سوف يعطى انطباعًا بعزلة وحزن البائع.

سوف تتوقف الكاميرا تمامًا عندما – أو قبل ذلك بوقت قصير جدًا – يصل البائع إلى مكانه الجديد، فى كادر يصوره الآن فى لقطة متوسطة (الشكل ٨–٢٤).

إعداد الكاميرا #١٤: لقطة قريبة جدًا للبائع (نقطة الارتكاز).

تتداخل هذه اللقطة مع #١٣. سوف يدخل البائع إلى اللقطة من يمين الكاميرا، "وينحنى على نهاية الطاولة، واضعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا على الهزيمة الكاملة". **تلك هى نقطة الارتكاز** (الشكل ٨–٢٥). ولأننا سوف نعطى حزن البائع كادرًا خاصًا بذلك، فإن المتفرج سوف يكون أكثر انتباهًا له، سوف يكون ذلك ملموسًا، ليثور سؤال: ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟

إن المتفرج يعلم أن الكاميرا لم تنته بعد، إنه يتوقع أن البائع سوف يفعل شيئًا ما لكى ينقذ الفطيرة. لكن ماذا؟

ملاحظة: هناك إمكانية حقيقية هنا للدفع قليلاً أقرب إلى البائع "ورأسه بين كفيه" لتجسيد هذه اللحظة وتطويلها، وللتأسيس لفعل البائع - "يتيقن" - وإدراكه بإمكانية قيامه بإنقاذ الموقف.

نهاية الوحدة الدرامية الثانية:

ينهي إعداد الكاميرا #١٤ الوحدة الدرامية الثانية بتأسيس نقطة الارتكاز، كما أنه يخدم كنسيج رابط ويأخذنا إلى الوحدة الدرامية الثالثة، وتصاعد فعل البطل في الجزء التالي لنقطة الارتكاز.

ومن إعداد الكاميرا #١٤، نقطة الارتكاز (الشكل ٨-٢٥)، سوف يسترق البائع نظرة إلى الزبون، ولأنها لقطة مكبرة فإنها سوف تقوم بتوليد اللقطة التالية في المونتاج، وجهة نظر البائع القوية للتنظيف العنيف للشوكة (الشكل ٨-٢٦).

بداية الوحدة الدرامية الثالثة:

إعداد الكاميرا #١٥: وجهة نظر البائع القوية.

تلك هي اللقطة الوحيدة التي تضمن ممثلاً يمكن أن يشار إليه على أنه "دخيل"، لأنه لا توجد كلمة أفضل من ذلك. ليس هناك أداء مطلوب هنا، وسوف نستخدم البعد البؤري الأطول الذي استخدمناه سابقاً، لكي نفصل الشوكة والفوطة واليدين عن الخلفية.

إعداد الكاميرا #١٦، ١٦ أ: لقطة متوسطة ولقطة قريبة متوسطة على البائع.

(الشكل ٨-٢٧) يظهر إعدادات الكاميرا التي تفرضها خطة الأرضية للوحدة الدرامية الثالثة. من الإعدادين #١٦، ١٦ أ، سوف يتم تصوير لقطتين من حجمين

مختلفين (الشكلان ٨-٢٨، ٨-٢٩). ولأن هناك تغييرًا فى التقارب - مزيد من المسافة بين البائع والزبون - فإن اللقطة المتوسطة سوف توضح هذا التغيير، لكن اللقطة القريبة المتوسطة سوف تسمح بتنويع فى التجسيد (للإسراع بالنبضة السردية). وهاتان اللقطتان - بالإضافة إلى اللقطة #١٨ (الشكل ٨-٣٢). سوف تستخدمان لتجسيد البائع من نقطة الارتكاز حتى الإمساك بالمسدس. ومن الإعدادين #١٧، ١٧ أ، سوف يتم تصوير لقطتين من حجمين مختلفين للزبون (الشكلان ٨-٣٠ و ٨-٣١).

إعداد الكاميرا #١٧، ١٧ أ (على عكس #١٦، ١٦ أ): لقطة متوسطة ولقطة قريبة متوسطة على الزبون.

إعداد الكاميرا #١٧ - مع تغيير فى البؤرة، وربما تعديل بسيط فى الإضاءة - سوف يصور الزبون عند الباب، يتبادل الحوار مع البائع فيما يتعلق بالمسدس (الشكلان ٨-٣٠، ٨-٣١).

إعداد الكاميرا #١٨: لقطة عامة فوق المنظر الجانبى للبائع.

هذه اللقطة تحل الانفصال (الشكل ٨-٣٢)، وفى تخيلى البصرى للمشهد عند مونتاجه فإننى أراها تصور البائع "يشغل نفسه بفوطة مسح الطاولة". والزاوية تقلل من الفعل الذى يقوم به البائع وتجعله أكثر كوميدية، وفى الوقت ذاته فإننا نرى الزبون فى الخلفية وهو يفكر "متأملاً".

وكما ذكرنا سابقًا فيما يتعلق بالتغطية، ففى هذه المواقف الساكنة من ناحية حركة الممثلين (ولدينا هنا العديد من النبضات السردية التى يجب أن نوضحها)، فإن من الحكمة أن نبدأ هذا الإعداد من نقطة الارتكاز، ونجعله يستمر حتى يترك الزبون الطاولة. قد يكون ذلك ملائمًا تمامًا عند المونتاج. (عند القطع المونتاجى

بين شخصيتين، فليس إلزامًا أن تستخدم نفس حجم الصورة نفسها يمكنك أن تستخدم لقطة متوسطة لأحدهما، ولقطة قريبة للآخر، أو أن تبدأ من لقطة فوق كتف أحدهما للقطة متوسطة عكسية. إن هذا التنوع فى حجم الصورة يساعد فى زيادة الإحساس بالمكان بين الشخصيتين).

إعداد الكاميرا #١٩: لقطة قريبة متوسطة على الزبون والفطيرة.

المهمة #١٠: تخلى الزبون عن الفطيرة. فى تخيلى البصرى، فإننى أقطع هذه اللقطة عندما "ينظر الزبون إلى قطعة الفطير، يتردد، ثم يضع الشوكة على الطاولة".

فى تصوير هذا الإعداد، سوف أبدأ عندما يجلس الزبون إلى الطاولة أمام الفطيرة (الشكل ٨-٣٣).

إعداد الكاميرا #٢٠: لقطة عامة على البائع (نفس إعداد #٢).

تلك أبعد لقطة عن البائع (الشكل ٨-٣٤). يخرج الزبون. تاركًا البائع لحظة يتعامل مع نتائجه ما حدث لتوه. لقد ترك انتصاره لديه مذاقى الانتصار الحلو والمرير فى وقت واحد. إنه لم يتخل عن أصول مهنته كبائع فى مطعم، ولن يظهر ذلك بوضوح ذهنى للمتفرج فى هذه اللحظة، لكن بينما نراه واقفًا هناك، عند النهاية البعيدة لمطعمه الخالى فإننا سوف ندرك ذلك بشكل حدسى. سوف نفهم – وهذا ما سوف يساعده القطع المونتاجى إلى لقطة عامة. وكما أن الحزن لم يستمر طويلاً، فإن هذه الحيرة لن تبقى بدورها طويلاً. سوف تظهر مرة أخرى توقعات البائع وآماله على السطح، وسوف ينظر إلى ساعة الحائط (الشكل ٨-٣٥).

من هذه اللقطة العامة، يحتاج البائع حركة كبيرة (واضحة) لكى يدل على النظر إلى ساعة الحائط. سوف يجعلنا الاقتراب أكثر وكأننا نبالغ فى التأكيد،

لكن إذا كان هذا الفعل كبيرًا بما فيه الكفاية فى الكادر الموجود بالفعل، فسوف يستطيع المتفرج استيعابه. ولأننا نستطيع أن نضع ساعة الحائط فى أى مكان نريده، فسوف نعلقها على الحائط الخلفى للمطعم، لذلك سوف يلتفت البائع إلى الوراء لكى ينظر إليها. نحن الآن نعرف أين سنعلق الساعة، وسوف نستخدم نفس حجم اللقطة والزاوية عندما نصور الساعة فى اللقطة الدخيلة الأولى (الشكل ٨-٣٦). إن هذا سوف يضمن أن المتفرج لن يحتاج إلى ضبط مكان الساعة لكى يدرك على الفور أنها الآن الساعة الثانية عشرة تمامًا.

حتى الآن كنا نتعامل مع الزمن الحقيقى أكثر من تعاملنا مع الزمن الفيلمى. انتظر، إننا قد نكتشف عند المونتاج أننا قد نضطر إلى حذف خطوة أو خطوتين قبل أن يصل الزبون إلى المائدة الأولى (سوف يعتمد ذلك على حجم المطعم الحقيقى)، لكننا لم نستخدم الضغط (الاختصار) لأغراض درامية. فلننظر الآن لما سوف يحدث مع استمرارنا فى الأسلوب السردى ذاته.

سوف يتحرك البائع من المقعد S1 إلى S5، ويبدل الشوكة والفوطة. هل نريد حقًا أن نراه كل هذه المسافة؟ ما السبب الدرامى أو السردى لذلك؟ ليس هناك من سبب، فما الذى يمكننا أن نفعله؟ القطع المونتاجى! لكن إلى ماذا؟ إلى الكادر المألوف الذى أسسناه لدخول الشرطية! لقد تم تقديمه فى إعداد الكاميرا #٦، عندما كان البائع يتوقع وصولها بأن يضع الشوكة والفوطة فى الكادر. ولقد ظل هذا الكادر حيًا فى الإعداد #١٣، عندما "استولى" الزبون على المقعد. والآن، بمجرد القطع إلى ذات الكادر، فإننا نجعل القصة تقفز إلى الإمام. لقد تم انقطاع الإيقاع المتوقع، ونظل نحن نسبق المتفرج.

سوف نقطع من الساعة إلى البائع وهو يبدل الفوطة والشوكة (الشكل ٨-٣٧)، ثم يستدير ليصب القهوة، وعندما يلتفت مرة أخرى تدخل الشرطية (قبل أن نرى وجهها ونعرف أنها امرأة – المترجم) الكادر وتجلس على المقعد (الشكل ٨-٣٨).

ماذا عن المسدس؟ هل يجب علينا إظهار البائع وهو يخفيه؟ إنها معلومات يتم التعامل معها عندما البائع في الكادر التالي دون المسدس. ولكي نتأكد من أن المتفرج راضٍ عن هذه المعلومات وأنها كافية بالنسبة إليه، فسوف نرى أن البائع "يفكر في المسدس" النبضة قبل أن يتطلع إلى ساعة الحائط.

بداية الوحدة الدرامية الرابعة:

إعداد الكاميرا #٢١: الكادر المألوف لدخول الشرطية يصبح من فوق كتف البائع.

المهمة #١١: تجديد الكادر المألوف لدخول الشرطية. (هذا هو الكادر نفسه من إعدادي الكاميرا #٦ و ١٣). يستدير البائع ليصب القهوة، وتدخل الشرطية وتجلس في الكادر المألوف (الشكل ٨-٣٨).

في الأفلام منخفضة الميزانية، لا يتم في العادة بناء الديكور (من المؤكد أنك لن تبني مطعمًا كاملاً). لذلك، ومع ساعة الحائط التي أشرنا إليها سابقًا، فقد لا يكون دولاب الفطائر وورق القهوة في المكان المثالي، ولكن بالقليل من الذكاء والإبداع يمكننا أن نجعل مكانًا حقيقيًا كما لو كان قد تم بناؤه خصيصًا للفيلم. يجب أن يكون دورق القهوة في المكان الذي تريده بالضبط – داخل المكان المألوف – لأنك إذا اضطررت إلى تحريك الكاميرا بانوراميًا لتتابع حركات البائع، فإن الكادر المألوف لن يبقى كادرًا مألوفًا.

ومع استمرار الحدث في هذا الكادر، فإن البائع يلتفت ويرى الشرطية.

إعداد الكاميرا #٢٢. لقطة قريبة متوسطة على الشرطية والفطيرة.

المهمة #١٣: الكشف عن الشرطية (الشكل ٨-٣٩)

عندما يلتفت البائع ويرى الشرطية، يبتهج فى نشوة (الشكل ٨-٤٠). و(الشكل ٨-٤١) يوضح إعدادات الكاميرا مطبقة على الخطة الأرضية للوحدة الدرامية الرابعة.

إعداد الكاميرا #٢٣: لقطة قريبة على البائع.

يجب أن تسأل نفسك هنا: هل تلك هى اللقطة التى تنهى بها الفيلم؟ أعتقد أنها كذلك بالفعل، واضعًا فى الاعتبار أننا سوف نعود إلى "علامة النهاية" فى لقطة خارج المطعم. الموسيقى الملائمة التى سوف تتصاعد هنا تدلنا تمامًا على كل ما تحتاجه نهاية القصة. هذا هو ما أشعر به فى تخيلى البصرى، الذى يجب أن يحتوى أيضًا – وقبل بداية التصوير – على المؤثرات الصوتية، إلقاء سطور الحوار، الموسيقى. يجب أن ينجح كل ذلك بالنسبة إليك قبل أن تذهب إلى موقع التصوير. إذا لم يكن الأمر كذلك، فلا تعتمد على أنك سوف تجد الحل فى الموقع، ولا تعتمد على مرحلة المونتاج لإنقاذه. **فى كل الاحتمالات، فإن عملية المونتاج يجب أن تكون تعزيزًا لتأثير موجود، وليس لحل مشكلة.**

خاتمة:

المخرجون الذين يجدون أنفسهم مع ميزانية ضيقة قد يجدون أن تغطية هذا المشهد بالسليولويد يعتبر نوعًا من الإسراف. والاعتبار الأهم دائمًا هو إعطاء الممثلين الوقت الذى يحتاجونه لكى يجدوا الحالة العاطفية والنفسية الملائمة، لذلك قم بتصوير لقطات تحمل نهايات اللقطة السابقة وبدايات اللقطة اللاحقة لتتيح للممثلين تلك الحالة. ومع ذلك فإن هناك قاعدة غير مكتوبة يلتزم بها كل المخرجين الناجحين: **نحن نفعل ما يجب علينا فعله لكى يتم صنع الفيلم بالموارد المتاحة لنا.**

بل إن هناك قاعدة أهم يجب أن تسبق هذه القاعدة: **نحن لا نفعل شيئًا غير مشروع أو غير أخلاقى، ونبذل أقصى ما نستطيع لكى نكون رحماء عطوفين.**

وفى الوقت ذاته، يجب على المخرجين احترام أنفسهم وعملهم. وهناك أوقات يجد المخرج نفسه – بشكل عارض أو بسبب الضرورة – مضطرًا إلى أن "ينفش ريشه"، وقد يكون ذلك أمام ممثل أو أحد أفراد فريق الفنيين، وهذا أمر من الصعب تفاديه مع التوتر الذى يتولد من خلال التصوير، بسبب الساعات الطويلة، أو التأخير بسبب ظروف الأحوال الجوية أو الفقدان المفاجئ لموقع التصوير أو التصادم بين الشخصيات .. وما إلى ذلك. وما يجب على المخرج فعله هو أن يحاول التحكم فى عواطفه. لا تدخل فى جدال، وحاول أن تكون عاقلاً ومنطقيًا. ماذا لو لم ينجح ذلك؟ رأيى هو أن كل أفراد طاقم الممثلين أو الفنيين موجود من أجل رؤية المخرج، لذلك يجب على المخرج فى النهاية أن يصر على وجهة نظره. والطريقة التى يتجسد بها ذلك تعتمد على شخصية المخرج والظروف الملحة الطارئة، وبالطبع على أفعال وردود أفعال من تسببوا فى المشكلة.

الفصل التاسع

وضع علامات إعدادات الكاميرا على سيناريو التصوير

نحن نريد أن نجعل من السهل أن نرى فى شكل مخطط ما التغطيـة التـى نحتاجها من خلال الأقسام المختلفة من السيناريو. إن ذلك يفيد فى المراجعة علـى ما فعلناه أيضًا، كما أنه سوف يعتبر دليلاً مرشدًا مفيدًا لكل من مـدير التـصوير، المخرج المساعد، مدير الإنتاج، بالإضافة إلى مونتير الفيلم فى مرحلة لاحقة.

الأرقام الخاصة بكل لقطة هى أرقام قائمة اللقطات.

خارجى. مطعم – ليل

جو يـشبه اللوحـات بـالألوان المائية.

العناوين الرئيسية للفيلم.

داخلى. مطعم – ليل

لقطة قريبة على آخر قطعة من فطيرة التفاح، تؤخذ من صـينية وتوضع فى طبق.

تتسع اللقطة على البـائع يـضع قطعة الفطير على الطاولة أمامه مع فوطة وشوكة.

ينظر فى اتجاه الباب.

بينما يدخل زبون.

الزبون: مساء الخير.

بداية#١	بداية#٢		بداية#٦		

البائع: أهلاً.						
البائع ينظر إلى ساعة الحائط التى تشير إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق.	نهاية#١		الساعة		بداية#٣	
الزبون يسير عبر طاولة البائع،						
ويمر بطبق فطيرة التفاح،						
ويجلس على مائدة فى المطعم الخالى،						
مواجهًا البائع.						
البائع: عايز قايمة الأكل؟						
الزبون: (يفحص مفرش المائدة): لأ.						بداية#٤
الزبون يقف وينتقل إلى المائدة التالية، ويجلس،	بداية#٥ وجهة نظر قوية					
يجدها غير ملائمة،						
ينهض وينتقل إلى مائدة ثالثة.						
يمسح بيده على سطحها. يبدو أنها ترضيه.						
يفحص الشوكة. يجدها صالحة.						
ينظر إلى البائع.						
الزبون: أنا هاآخد حتة فطيرة تفاح.						
البائع: دا خلص.						
الزبون: أمال إيه دى اللى على الطاولة؟						
البائع: أنا شايلها.						

الزبون: شايلها؟
البائع: عندى حد بييجى تقريبًا الساعة دى كل ليلة ويطلب فطيرة تفاح،
بس أنا عندى كرز، توت، ليمون.
الزبون: أنا عايز فطير تفاح.
البائع: آسف. الحد ده هايبقى زعلان قوى.
الزبون: بس أنت مش مهم لو زعلتنى أنا.
البائع: هاأقول لك حاجة، هاأديلك حتة من أى فطيرة أنت عايزها، على حساب المحل.
الزبون: لأ.
البائع: هاأخليها لك تمام قوى.
الزبون: اسمع، إذا ما ادتنيش حتة الفطير دى دلوقت، أنا هاأطلب البوليس.
البائع: ما هو الزبون ده بوليس.
الزبون: أنا ما يهمنيش إنه يبقى ملك الهند والسند.
الزبون يقف ويقترب من البائع، ويقف فى مواجهة فطيرة التفاح، يخرج مسدسًا.
البائع: لا، باأقولك إيه، المسدسات ممنوعة هنا.

نهاية#٤	نهاية#٣			نهاية#٢	نهاية#٥

الزبون: أنا عايز الفطيرة دى.				نهاية#٨		
البائع (وهو ينظر تجاه البـــاب):			بداية#١١			
ما أقدرش.	بداية#١٠					
يمسك بالفطيرة.						
الزبون: ما تخلنـــيش أضـــرب						
بالنار.						
البائع:عشان حتة فطير؟						
الزبون: هاأعد لخمسة. واحـــد..						
اتنين.						
البائع: ده جنون.						
الزبون: الجنون هو إنك تمـــوت			نهاية#١١			ج
إذا كنت مش مـــضطر تمـــوت.	نهاية#١٠				نهاية#٩	نهاية#١٢
أربعة.						بداية#١٢
البائع: خلاص. خلاص. خدها.						
البائع يعيد الفطيرة إلى الطاولة.						
الزبون يبعد المـــسدس ويجلـــس						
على المقعد.						
يبعد الفوطة والشوكة بعيدًا.						
الزبون: ممكن شـــوكة وفوطـــة						
تانيين، لو تسمح؟						
البائع يـــضع شـــوكة وفوطـــة						
جديدتين على الطاولة.						الكادر
الزبون: أشكرك.					بداية#١٣	المألوف
البائع: تحب تشرب حاجة؟						
الزبون: كده كويس.						
البائع يتحرك مبتعدًا عن الزبون.						

ينحنى على نهاية الطاولة،						
واضعًا رأسه بين كفيه، نموذجًا						نهاية#١٢
على الهزيمة الكاملة.	بداية#١٤					
بعد وهلة قصيرة، يسترق نظرة		بداية#١٥				
إلى الزبون، الذى يمسح الشوكة						
الجديدة بقوة، على نحو يبدو				بداية#١٧		
وسواسًا قهريًا.				و ١٧ أ		
شعاع من الأمل يبرق فى ذهن						
البائع فى اللحظة التى تكاد فيها	نقطة					
الشوكة،	الارتكاز		بداية#١٦		نهاية#١٣	
أن تقطع الفطيرة.			و ١٦ أ			
البائع: أنا شخصيًا عمرى ما						
باكل فطيرة التفاح.						
الزبون ينظر إلى البائع على	نهاية#١٤					
نحو غريب.						
البائع: باأحبها، بس ما		وجهة				
باأكلهاش.		نظر قوية				
الزبون: ليه؟		للبائع				
البائع: ليه؟ أصل.. بيحطوا						
عليها حاجة.						
الزبون: حاجة إيه؟						
البائع: حاجة كده بتجيب		نهاية#١٥				
سرطان.						
الزبون: أنا عارف إنت عايز						
إيه. بس مش هاتجيب نتيجة.						
البائع: يمكن أن أكون حريص						
زيادة عن اللزوم.						

ما هو ما حدش هايعيش على طول.
وفطيرة التفاح دى طريقة لذيذة للموت، يمكن أحسن طريقة.
الزبون: ممكن تخرس!
البائع يرفع يديه فى استسلام. يبدأ فى أن يشغل نفسه بفوطة مسح الطاولة.
الزبون يحدق فيه. بداية#١٨
الزبون: كلامك مالوش أى معنى.
البائع لا يتفوه بكلمة.
الزبون: بتاع البوليس ده اللى بياكل فطير التفاح، بيجيلك قد إيه؟ مرتين تلاتة فى الأسبوع؟
البائع: أوقات خمسة.
الزبون: طيب ما قلتلوش ليه على حكاية السرطان دى؟ بداية#١٩
البائع: قلت له. بس إنت عارف بتوع البوليس. بياكلوا أى حاجة. إنت متأكد إنك مش عايز فنجان قهوة تتضف بيه بعد ما تاكل؟
الزبون: ما باأشربش قهوة.
البائع: لأ بقى، ليه؟
الزبون: بيقولوا إنها بتضر.

البائع: ما هو أنا لو بطلت أبيع الحاجات اللى بتضر هاأقفل.

الزبون: بس إنت مسئول قدام زباينك.

البائع: وهو أنا يعنى باأكلهم وأشربهم غصب نهم؟

الزبون ينظر إلى قطعة الفطير. يتردد.

ثم يضع الشوكة على الطاولة.

الزبون: عايز كام؟

البائع: ولا حاجة. دى على حسابى.

الزبون يضع دولارين على الطاولة ويقف.

البائع: متأكد إنك مش عاوز أى نوع فطير تانى؟

الزبون يذهب فى اتجاه الباب، ويتوقف،

ثم يستدير عائدًا إلى البائع.

الزبون: آسف على حكاية المسدس.

البائع: بيتهيأ لى أحسن تسيبك منه.

الزبون: أنا لسه شاريه النهارده، مافيهوش رصاص. نهاية#١٨

البائع: ما هو مفيش حد عارف كده.

الزبون: زهقت من ضغوط						
الناس عليا.		نهاية#١٩		نهاية#١٦،		
البائع: بس ده مش سبب.				١٦أ		
الزبون يتردد لحظة،						
ثم يأخذ المسدس ويلقى به إلى						
البائع.			نهاية#٢٠			
الزبون: إديه لبتاع البوليس.						
قبل أن يجيب البائع، يستدير						
الزبون ويخرج.						
البائع ينظر إلى ساعة الحائط.						بداية#٢١
يخفى المسدس، ويذهب إلى						الكادر
قطعة فطيرة التفاح،						المألوف
يغير الفوطة والشوكة،						
يستدير إلى دورق القهوة ويصب						
فنجانا.					نهاية#١٧	
فى اللحظة التى يستدير فيها					و١٧أ	
البائع لكى يضع الفنجان بجوار						
فطيرة التفاح،						
تدخل **شرطية حسناء** وتجلس	الكشف					
أمامه.	عن					
من الواضح أنها من النوع الذى	الشرطية					
يستطيع الاعتناء بنفسه.	بداية#٢٢					
يبتسم البائع لها فى حب. تأخذ	نهاية#٢٢					
الشوكة						
وتبتسم فى حب لقطعة فطيرة						
التفاح.						

خارجي. المطعم – ليل.

هدوء.

إظلام تدريجي.

	بداية#٢٣ نهاية#٢٣				

نحن لدينا الآن عملنا البحثى، وإعداد المشهد، وإعداد الكاميرا، وقد انتهت جميعًا، وأنها **لفكرة جيدة أن يعود المرء إلى الوراء قليلاً وينظر للأمر من بعيد، كما كان يفعل مايكل أنجلو عندما ينزل من على السقالة وينظر إلى السقف كاملاً،** ثم يصعد مرة أخرى إذا احتاج إلى نظرة أقرب إلى أنف إحدى الشخصيات التى قد تبدو فى غير مكانها الصحيح، أو ربما اكتشف أن الأنف غير موجودة أصلاً.

إذا لم تكن هناك اعتراضات، راجع هذه المناطق الثلاث: دخول الشخصيات الرئيسية، لحظات الكشف، لحظات إطالة الزمن. لقد قررت سابقًا ألا أطيل لحظة إظهار المسدس على طريقة سيرجى ليونى، لكن هناك لحظة واحدة على الأقل بدأت فى البروز أمامى؛ عندما يقوم الزبون بـ "فحص" الشوكة التى قبلها أخيرًا. يجب إطالة هذه النبضة بالقطع إلى البائع وهو يراقب ذلك، ثم إلى قطع آخر إليه عندما يتم قبول الشوكة. إن "العبارة" التى سوف تقوم بالإطالة سوف تتألف من اللقطات التالية:

الزبون يفحص الشوكة.

قطع إلى: البائع يراقب.

قطع إلى: الزبون يقلب الشوكة.

قطع إلى: البائع يراقب النتيجة.

قطع إلى: الزبون يضع الشوكة على المائدة ويتطلع إلى البائع، ويعلن:

"أنا هاآخد حتة فطيرة تفاح".

قطع إلى: البائع وقد أذهله الطلب.

يجب ألا ننسى إضافة نبضة سردية أخرى (المراقبة) إلى القائمة، ونستمر فى الفيلم كله بهذه الطريقة، لنضع "نسخة المخرج" النهائية الخاصة بنا. ثم نقوم بمراجعة نهائية على كل تصميم الكاميرا بالنظر إلى جدول إعدادات الكاميرا وعليه الهوامش والملاحظات من سيناريو التصوير، وهذا الجدول يدلنا بالضبط على ما الصور المتاحة وأين توضع. يجب أن نمضى فى السيناريو كاملاً الآن بينما نسأل الأسئلة الآتية: هل الكاميرا تصور إعداد المشهد بشكل واضح؟ هل الصور المتاحة لدينا تسمح بتصميم درامى وجمالى لكل السيناريو، بينما تجسد أيضًا جوهر كل لحظة؟

إن أحد عناصر التصميم الذى يجب أن ننتبه إليه هو أن اللقطات القريبة مخصصة – بالإضافة إلى الإطالة التى سبق ذكرها – للكشف عن المسدس، عندما كان الرجلان فى أقصى التقارب بينهما، وكان التوتر فى ذروته (الوحدة الدرامية الثانية). أما الوحدة الدرامية الثالثة – والأطول – فلها معظم التغطية، وتعطينا أكثر الإمكانات، والصور توضح المسافة التى تفصل بين الرجلين، فى تناقض مع التقارب الذى كان بينهما فى الوحدة الدرامية السابقة. ليس هناك تحضير للقطة قريبة لأى من الرجلين. هل يجب أن تكون هناك لقطة قريبة؟ إننى أعتقد أن اللقطات القريبة هنا سوف تتضاد مع التصميم الكلى، وسوف تمثل إسرافًا فى استخدام إحدى أسلحتنا الدرامية القوية – لكننى سوف أكون واعيًا بعدم وجود هذه اللقطات.

وبمراجعة الإمكانات المتضمنة فى جدول إعدادات الكاميرا، أشعر بالثقة فى أن إطالة النبضات يمكن التعبير عنها على نحو مقتصد وقوى فى وقت واحد، باللقطات التى لدينا. وسوف نخصص آخر اللقطات القريبة للصورة الأخيرة فى المطعم، ابتسامة عريضة على وجه البائع، إنه يكاد ينفجر من السعادة.

الفصل العاشر

العمل مع الممثلين

قال هيتشكوك إنه لو كان مديرًا لمعهد سينما فإنه لن يسمح للطلبة بالاقتراب من الكاميرا طوال العامين الأولين. لكن مثل هذا المعهد – في أيامنا هذه – سوف يغلق أبوابه، لأن الكاميرا تعطي الطالب تأكيدًا بأنه يسير على طريق الاحتراف السينمائي. ولكن في معظم الأحوال، وبالنسبة إلى العديد من المخرجين الجدد؛ فإن الكاميرا وتقنياتها تعوق ما سوف نتناوله في الفصل الحالي: إدارة الممثلين. وقد يكون من الدال هنا أن نشير إلى أن عددًا أقل من مديري التصوير أصبحوا مخرجين، بالمقارنة مع عدد أكبر من الممثلين الذين تحولوا إلى الإخراج، مثل جون كازافيتيس، وروبرت ريدفورد، ووارين بيتي، وروبرت دي نيرو، وجودي فوستر، وشون بين، وميل جيبسون، وكلينت إيستوود، وآخرين كثيرين. وبالإضافة إلى خبرة الممثلين بحرفة التمثيل، فإنهم أيضًا (خاصة هؤلاء الذين تلقوا تعليمًا رسميًا) قد تشربوا بجوهر طرق السرد الدرامية، وتقبلوا (خاصة هؤلاء الذين أصبحوا مخرجين ناجحين) الضرورات الدرامية.

وإدارة الممثلين هي أكثر عناصر حرفة الإخراج السينمائي احتياجًا للمعايشة والتجربة والخبرة. إنها ليست شيئًا تتعلمه من الفرجة على الأفلام أو من دراسة متعجلة. لقد قمت بالتدريس للطلبة حول مفاهيم صناعة الأفلام في فصل دراسي واحد، لكن لم يتأكد لي قط – أو لبقية الكلية في كولومبيا – أن الطالب يمكنه أن يوجه الممثل بعد ١٤ أسبوعًا، أو حتى بعد عامين بالنسبة إلى الكثيرين. نحن نتحدث عن الإخراج الجاد الذي لا يعني مجرد الحصول على أداء من الممثل يمكن تصديقه، بل أداء مثير للاهتمام أيضًا.

ومعظم الممثلين الذين تلقوا تعليمًا رسميًا قيل لهم ألا يتوقعوا "أي" مساعدة من معظم المخرجين السينمائيين. إن هذا لا يعني أنك تستطيع مفاجأتهم (بأن تقدم لهم

هذه المساعدة – المترجم)، وفى الحقيقة أنه لزامًا عليك كمخرج محترف (وفنان) أن تتعلم هذه المنطقة الحيوية من الحرفة، تتعلم كيف تساعد فى خلق الحياة فى صفحات النص المكتوب. وهناك أشياء يمكن أن تساعدك فى هذه العملية، أشياء يمكن أن تساعدك فى أن تبدأ العمل مع الممثلين بطريقة ذكية وتفاعلية، مع البدء فى تدريبك العملى على صناعة الأفلام، حيث إن ذلك هو المجال الذى يتلقى فيه اليوم معظم المخرجين السينمائيين تدريبهم على إدارة الممثلين.

إنك تستطيع أن تخطو خطوات واسعة فى اكتساب الثقة والبصيرة فى هذه العملية، بدراسة التمثيل لتعرف ماذا يشبه، ولكى تتعلم بحق كيف تعمل مع الممثلين وتدرب نفسك على علاقة رقيقة معهم، وإننى أقترح بقوة أن تُخرج للمسرح. قم باختيار مسرحية معاصرة ذات فصل واحد، ليس فيها أكثر من أربعة ممثلين، كبداية (وقد يكفى ممثلان فقط). كما أن من المفيد لك أن تحضر دروسًا يقوم فيها الممثلون بأداء مشهد تحت إشراف مدرس تمثيل محترف. إن تلك الطريقة "آمنة" تمامًا لتناول هذه العملية، وبعد أن تتعود عليها ربما تختار أن تلتحق بإخراج مثل هذه المشاهد فى الفصل الدراسى.

منذ سنوات قمت بدراسة التمثيل، ولم أحبها – مثلك إذا درستها – ولكن بإجبار نفسى على التمثيل، اكتسبت المعرفة بحرفة الممثل التى لم أكن قادرًا على تحصيلها من الكتب أو حتى من الإخراج ذاته. اكتسبت معرفة قائمة على التجربة، سمحت لى بأن أفهم بشكل غريزى مخاوف الممثل ونقاط ضعفه. كما مررت بتجربة لأبدأ بها، حين طُلب منى أن أقدم وحدى مشهدًا صامتًا يكون ذا معنى، واخترت مشهد "وداع" فيه أودع صديقًا قد مات.

وفى يوم العرض قمت بتحضير سرير، ووضعت عليه "جسدًا" (مصنوعًا من الوسائد)، وفوق "رأس" الجسد صورة لرجل أصلع قطعتها من مجلة (كان صديقًا حقيقيًا مات، وأصيب بالصلع بسبب العلاج الكيميائى)، وغطيت الوسائد

والصورة ببطانية. خطوت إلى خارج الاستوديو، على أمل فى أن أجد العاطفة الصحيحة والملائمة فى الممر، لكننى لم أشعر بشىء، شعرت فقط بالوعى الذاتى. تمنيت أن تنشق الأرض وتبتلعنى. كان هناك بالداخل اثنا عشر طالبًا ومدرس صارم ينتظرون. فتحت الباب واقتربت من السرير. لا شىء. توقفت أمام السرير وعليه كومة الوسائد المغطاة ببطانية. لا شىء أيضًا. ثم قمت بأداء الفعل، "أن أقول وداعًا"، بأن أزيح البطانية وانظر. كانت هناك فقط صورة للرجل الأصلع. ومع ذلك، تفجر فجأة ينبوع من الحزن بداخلى، بالقوة نفسها التى كان عليها عندما مات بالفعل صديقى، تفجرت الدموع وكان علىّ أن أناضل لإيقافها. كان المفتاح لهذا "الأداء" هو الظروف التى أعددتها والعلاقة الدرامية ورغبتى وفعلى. كان ذلك هو الذى قاد العاطفة، التى لم "أمثلها".

يعمل الممثلون بالعديد من الطرق، ومهمتك كمخرج أن تضبط نفسك على المنهج الذى يستخدمونه. وأيا كانت المدرسة التى أتى منها الممثل، فإن الأساس للبدء فى بناء "أى" مشهد هو " أن يتشبع الممثل بالظروف الخاصة بالموقف، والتأكد من أن الممثل يفهم العلاقة الديناميكية، والتأكد من معرفة الممثل بـ "رغبات" الشخصية وما "تفعله" للحصول على ما ترغبه. إن ذلك سوف يصبح أكثر إلحاحًا عند تصوير فيلم، لأنك بالتأكيد لن تصور السيناريو فى تتابعه الزمنى، حيث من المحتمل أن ما كان واضحًا ذات مرة بالنسبة إلى الممثل قد ضاع أو أصبح أقل مع هرج ومرج التصوير.

اختيار الممثلين للأدوار:

يكتب كليرمان أنه ينصح الطلبة: "قم باختيار نص جيد، وممثلين جيدين، وسوف تصبح مخرجًا جيدًا .. ويشير إلى أن هذه الدعابة "تتضمن ما هو أكثر من

الحقيقة". لقد أقر ميلوش فورمان بقدر كبير من التواضع أن اختياره للممثلين يمثل ٨٠ فى المئة من عمله. وأيًا كان قدر هذه النسبة المئوية، فإن اختيار الممثلين أمر بالغ الأهمية. كيف نقوم بذلك؟

لقد سألت كازان كيف يختار الممثلين، فأجاب: "إننى أصحبهم إلى منتجع هادى لبضعة أيام"، حيث يمكنه أن يعيش معهم على راحته، ويكتشف إذا كان الممثل ملائمًا للدور. إن كازان يعتقد أن الشخصية تقبع فى مكان ما بداخل الممثل. ولقد أخبرنى بقصة اختياره للممثلين لفيلم "شرق عدن" (١٩٥٥)، كانت شركة الإنتاج تدعم شابًا يدعى جيمس دين، لكن كازان لم يكن متحمسًا له. وفى يوم من الأيام، عندما غادر كازان الاستوديو، كان جيمس دين بالخارج يجلس فوق دراجة نارية، وسأل كازان إذا ما كان يريد "لفة"، ووافق كازان، على الرغم من أنه كان خائفًا من الدراجة النارية. لقد حاول المخرج البارع أن يستدرج دين بالحوار، الذى مضى به إلى تأمل علاقة دين مع أبيه، واكتشف أنها مشابهة تمامًا للشخصية التى سوف يجسدها دين فى الفيلم.

لقد قلت مرة لميلوش فورمان أن ممثلاً معينًا قد قام بدور رائع فى فيلمه الأخير، التفت فورمان نحوى وتحدث بصوت خافض "هذا الممثل هو الشخصية التى أداها". كان كل من كازان وفورمان يختاران الممثل على نحو رائع، لكن علينا ألا نخدع أنفسنا، فعمل كل منهما لم يتوقف عند اختيار الممثل، وعملك مع الممثل أيضًا لن يتوقف عند اختياره.

وصف الشخصية:

إحدى المحطات التى ينتهى إليها عملك البحثى هى عملية اختيار الممثلين. ودون مرحلة البحث البدائية سوف نكون فى متاهة. فعلى الرغم من أن الأفلام تُروى بفعل المضارع؛ فإن الشخصيات قد أتت من الماضى. الشخصية هى

الماضى. إنها كل شيء يشكل الشخصية: العائلة، الخلفية الاجتماعية والاقتصادية.. وما إلى ذلك. ومفاتيح الشخصية متضمنة فى السيناريو، وتحتاج إلى التنقيب عنها حتى تستطيع أن تعمل بإبداع مع الممثلين.

طلب منى كازان أن أساعده فى اختيار ممثلين لفيلم فى اليونان – وهو الفيلم الذى لم يتم صنعه قط – لأن العملية كانت مفيدة لى تمامًا. جلسنا هو وأنا فى غرفة فندق فى أثينا، ومضينا مع السيناريو. كانت هناك على الأقل ٥٠ شخصية مهمة، وبدأ كازان فى مناقشة مفهومه حول من وماذا يبحث عنه. ولم تكن هناك طريقة مقررة سلفًا بهذا الشأن. يمكنك أن تبدأ بالنمط الجسمانى أو النفسى – العمود الفقرى للشخصية، فليست الطريقة مهمة. عندما يناقش المخرج الأمر مع نفسه أو مع شخص آخر، تبدأ الفكرة فى الظهور – جوهر ما يجب أن يجسده الممثل الذى يلعب الشخصية.

السر إذن فى اختيار الممثلين هو: هل الممثل يجسد جوهر الشخصية؟ على أقل تقدير يجب أن يكون الممثل قادرًا على فهم جوهر الشخصية، وإقامة علاقة مع هذا الجوهر. وفى حالات كثيرة، ومع ممثل جيد جدًا، فإن هذا يكفى وزيادة. إننا قد نتخيل للشخصية رجلاً قصيرًا، عندما يقوم بالفعل ممثل طويل فى تغيير قرارنا. أما التصنيفات الأخرى فهى أكثر صعوبة ومراوغة. فلنمضِ مع عملية اختيار الممثلين خطوة بخطوة. إن كل ما يفعله المخرج يصبح أسهل وأوضح وأدق عندما يؤخذ خطوة بخطوة.

اختيار المشاهد:

كان أحد زملائى السابقين، وهو ممثل ذو مستوى رفيع ترشح لجائزة الأوسكار، قد قال لى إنه لم يستطع طوال حياته فى التمثيل أن يبكى كشخصية، لذلك لم يقبل قط دورًا كان البكاء ضرورة فيه. وذكر مشهدًا من مسرحية تشيكوف

"الشقيقات الثلاث" إذ الشقيقة الصغرى فى حالة هستيريا، فهذا مثال علـى مـشهد يجب ألا تختاره ممثلة من هذا النوع إذ يجب أن تصل إلى هذه الحالة بـشكل مـا، ومن المؤسف أن يكتشف المخرج مثلاً أن الممثلة التى اختارها لا تستطيع – فـى موقع التصوير – أن تؤدى هذا المشهد. وكانت صيحة زميلى لطلبة الإخراج فـى فصله أن يختاروا مشاهد تمكنهم عند اختيار الممثلين من استكشاف المناطق المهمة فى سلوك الشخصية وحالتها الذهنية.

اختبار الأداء:

تتألف اختبارات الأداء الأولية من مشاهدة أعمال الممثل الـسابقة، سـواء فـى المسرح أو السينما. فهنا سوف تجد فرصة لأن ترى الممثل وهو يبدع ويحـافظ علـى شخصية خلقها طوال الفيلم أو المسرحية. إن هذا مفيد للغاية، حتى لو كانت الشخـصية التى يصورها الممثل مختلفة عن الشخصية التى تختاره لها فى السيناريو لديك.

وعندما يوضع جدول للممثلين لاختبار رسمى للأداء، يجب إعطاؤهم مشاهد مختارة قبل وقت كافٍ حتى يمكنهم التحضير. إن القراءة البـاردة تظلـم الممثـل، وغير مفيدة بالنسبة إلى المخرج.

كانت إحدى أصدقائى الآخرين من الممثلين – وهى ممثلة تكسب عيشها من التمثيل للسينما والتليفزيون – تشكو لى دائمًا من أنها تتسلم المشاهد المختارة فـى الدقيقة الأخيرة. كان الوقت المتاح لها لا يكفى إلا "لتبرير" القليـل مـن عناصـر النص، والتبرير هو المصطلح الذى يستخدمه بعض الممثلين للإشارة إلـى العمـل الذى يجب على كل الممثلين أن يقوموا به. دعنى أذكر لك مثالاً مألوفًا بالنسبة إلى معظمكم: روبرت شو فى "الفك المفترس" .. إن شخصية شو تروى حكاية مثيـرة عن سفينته التى أغرقت بعد إصابتها بطوربيد، وعن أنه طفا طوال يوم كامل فـى

بحر ملىء بأسماك القرش القاتلة. إنه يحكى عن صرخات الرجال واحدًا بعد الآخر بينما تمزقهم أسماك القرش إربًا، يتحول ماء البحر إلى دماء، ويروى بشكل خاص كيف مات صديقه: "هيربى روبنسون من كليفلاند، لاعب البيسبول". لقد تصور أن صديقه نائم فى بدلة الطفو، لكنه عندما وصل إليه ولمسه انقلب صديقه، ليكشف عن أن أسماك القرش "أكلت نصفه السفلى".

إن هذه القصة كلها يجب أن يبررها الممثل شو لأنها لم تحدث فى الحقيقة. إنه لم يكن موجودًا قط فى سفينة أصابها طوربيد من أسفل، وألقت به إلى بحر من أسماك القرش، ولم يعرف يومًا هيربى روبنسون من كليفلاند، ولم ير رجلاً التهمت أسماك القرش نصفه السفلى. لكن كان على شو أن يخلق كل ذلك بعين خياله، كان عليه أن يخلق صورة واضحة "لأعين أسماك القرش، أعين سوداء تخلو من الحياة، مثل أعين الدمى". إن الصور أو السينما يمكن أن تساعد الممثل هنا، أو ربما الأفضل هو زيارة لحديقة أسماك، وبالنسبة إلى هيربى روبنسون، فربما استخدم شو صديقًا من المدرسة الثانوية. المهم هو أن على الممثل أن يخلق فيلمًا فى رأسه به "**كل خصائص التفاصيل**"، ويجب أن يتضمن فى هذه الحالة "أصوات الصرخات العالية".

كلمة تحذير هنا: اختبارات الأداء ليست عروضًا، ولا تتوقع أنك سوف ترى عرضًا تمثيليًا. إنها فقط بداية مرحلة تتطلب الكثير من الصبر، الإيمان، الثقة. والمخرجون الذين لا يثقون فى عملية البروفات يريدون نتائج سريعة فى اختبارات الأداء، وعادة ما يختارون ممثلين يجيدون تقديم واقعية سطحية بسرعة. وفى حالات مثل هذه؛ فإن ما تراه فى اختبار الأداء هو عادة كل ما سوف تحصل عليه.

ما الذى تبحث عنه؟

إليك اعتبارات اختبار الممثلين التى يجب أن تتذكرها.

١- **هل الممثل ملائم للـدور؟** إن ما تسأله لنفسك فى أول اختبار أداء هـو: هل رأى الشخصية، حتى لو كانت نسخة الشخصية مختلفة عما كنـت تتخيل؟ إن بعض هذه الأحكام ذاتية ويصعب الدفاع عنها، ومـع ذلـك يجب عليك أن تبدأ بالإنصات إلى هذا الجانب من نفسك، وأن تؤمن به وتصدقه. قد ترى ممثلاً موهوبًا يؤدى العمل لكنك لا ترى الشخـصية التى تحتاج إلى تصويرها، لذلك إذا كان ذلك فيلمًا مهمًا بالنـسبة إليـك (وليس مجرد تدريب حيث الممثل الكفء سوف يكون كافيًـا تمامًـا)، يجب أن تستمر فى البحث عن الممثل الملائم. وفى الوقـت ذاتـه، إذا كانت "رائحة" الشخصية تنبعث من هذا الممثل، فإن عليك أن تستكـشفه أكثر. ومن الحكمة عند هذه النقطة أن تسأل نفسك هذا السؤال المهـم: هل الممثل يبعث علىَّ الاهتمام لمشاهدته؟ هل يفاجئك، ربما لأنه يلعب الدور بشكل معاكس لما هو واضح فى النص؟

٢- **انتباه الممثل للواقع البسيط.** هناك عنـصران مهمـان ومـن الـسهل تمييزهما بسهولة: هل الممثل يعمل لحظة بلحظة، وهل الممثل ينـصت (إلى الممثل الآخر، حتى لو كانت قراءة لسطور الحوار فـى اختبـار الأداء عن طريق شخص غير ممثل)؟ كن على حذر فى توقعاتك، فلأن الممثل يقرأ من مختارات من مشاهد النص؛ فإن الممثل يعـرف مـاذا سوف يأتى بعد ذلك، لكنه يجب ألا يوحى بأنه يعرف. فإذا كانت هـذه العناصر الأساسية من حرفة الممثل مفتقدة، فإن المخرج يواجه مهمـة عسيرة فى المساعدة فى تشكيل أداء متسق يمكن تصديقه.

٣- **هل يمكنك أن تعمل مع الممثل؟** بالطبع إذا كنت تعمل مع آل باتـشينو، ولم يكن ينصت إليك، فإن أغلب المخرجين يرضون بذلك، ولكن حتـى الممثلين بمهارة باتشينو يمكنهم الاستفادة من الإخراج الجيـد. القـضية

هنا ليست أن الممثل يقبل كل ما تقوله بشكل مسلم به، ولكن القضية هى قدرتكما على التواصل بينكما، وأن هناك حوارًا منفتحًا وحرًا ممتدًا بينكما. وإحدى الطرق لاكتشاف ذلك قبل فوات الوقت هى أن تبدأ فى الإخراج فى اختبار الأداء. أعطِ اقتراحات محددة. شجع الممثل على أن يمضى إلى أبعد نقطة فيما يلمح إليه فقط، أو اطلب منه استكشاف أفعال أخرى. ليس عليك أن تثبت أنك ذكى، وكل ما عليك أن تملك فكرة واضحة عما هو مطلوب من الشخصية، وأنك تفهم أنك والممثل– كليكما – مرتبطان فى عملية الحصول على ما تتوقعان، وإجراء تغييرات فيها، وتجاوزها والتفوق عليها.

أول قراءة كاملة للسيناريو (بروفة الترابيزة):

للقراءة الكاملة الأولى للسيناريو بعض وظائف، أهمها تذويب الجليد، حين يتم تقديم الممثلين لبعضهم بعض، والأهم – ولمصلحة الفيلم فى النهاية – أنه يتم تقديمهم للشخصيات الأخرى، ليست الشخصيات الموجودة على الورق وقاموا هم بتفسيرها، وإنما شخصيات من لحم ودم تجلس أمامهم على الناحية الأخرى من "الترابيزة". وفى العادة تثور الأسئلة من خلال هذه المرحلة، فقد يكون معنى أحد سطور الحوار يحتاج إلى توضيح، أو أن هناك علاقة ما غامضة أو فعلاً يبدو مخطئًا، إن الأسئلة تثار ويجب مواجهتها قبل التقدم إلى خطوة أخرى.

وأنت كمخرج، ربما كان السؤال الأهم الذى تطرحه على نفسك من خلال هذه القراءة: هل السيناريو جيد أم أنه يحتاج إلى إعادة كتابة؟ (فى الفصل الأخير من هذا الكتاب قدمت قائمة ببعض الأسئلة التى يجب أن يسألها المخرج أو كاتب السيناريو بشأن أى نص. إننى أقترح أن يتم ذلك قبل مرحلة البروفات، لكن إن لم يكن ذلك قد حدث، فقد حان وقت العلاج الآن).

وفى هذه المرحلة الأفضل ألا تصحح أداء الممثلين، إلا إذا كنت تطلب منهم أن ينطقوا لكى يسمعهم الآخرون. وبعد الإجابة عن كل أسئلتهم، يمكنك أن تصحح نطقًا خاطئًا لكلمة أو فهمًا خاطئًا صغيرًا للنص، لكن لا تُظهر أنك تتوقع نتيجة الآن. حان الوقت الآن لتتأكد من أن كل فرد يفهم قصة الخلفية – ظروف الشخصية التى يؤديها. إن جزءًا من هذا يمكن معالجته فى حضور كل فريق الممثلين – خاصة إذا كان يتناول حقائق تاريخية وجغرافيا ومناخ .. وما إلى ذلك – لكن سيرة حياة الشخصية والأمور الحميمة الخاصة بها – خاصة العلاقات – من الأفضل أن تعالجها مع كل ممثل على حدة.

إدارة الممثلين خلال البروفات:

التمثيل عملية مستمرة، لكنه عملية تختلف فى نوعها وسرعتها من ممثل إلى آخر. بعض الممثلين يعملون من الخارج (الحوار، الأزياء، الماكياج، وما إلى ذلك) إلى الداخل (ومن هنا تسميتهم بممثلى التكنيك)، بينما يبدأ ممثلون آخرون من الداخل (استخدام ذواتهم) إلى الخارج (ويطلق عليهم ممثلو المنهج). وقد يعطى ممثلو التكنيك نتائج أسرع، لكن الشخصية عندهم قد تظهر متأخرة، والعكس صحيح بالنسبة إلى ممثلى المنهج. ومن المهم أن تعطى كل ممثل الوقت الذى يحتاجه **داخل حدود فترة البروفات** – وهذا سبب آخر لأهمية عملية اختيار الممثلين.

ضع جانبًا عملك البحثى:

كل عملك الذى قمت به من أجل فهم النص يجب أن يوضع الآن فى درج مغلق، بعيدًا عن الممثل وخفيًا عنه. إن الكثير من هذا العمل لن يفيده فى الحدث الذى يتم بصيغة الحاضر (الفعل المضارع). خذ مثالاً من سيناريو "فطيرة التفاح"، فعندما تقول للبائع إن العلاقة الديناميكية بينه وبين الشرطية هى "سعادته"،

فعلى الأرجح لن تفيده، إن ذلك ليس شيئًا محددًا، وبدلاً من ذلك تأكد من أن الممثل يفهم كيف أن الشرطية تجعله سعيدًا – شيئًا مجسدًا، مثل متعتها البالغة في أكل الفطيرة. ومن الأفضل أن **يكتشف الممثل هذه السمة بنفسه**. ويمكن عادة للمخرج أن يساعد الممثل في هذا الاكتشاف بأن يطرح أسئلة تؤدى إلى شيء صحيح للدور، والأهم هو أنه **شيء يصلح للممثل**.

والشيئان الإيجابيان اللذان يمكنك – ويجب عليك – أن تتحدث عنهما في البروفة الأولى هما: الظروف والرغبات. والممثلون لا يستطيعون البدء في رحلتهم دون أن يكون ذلك واضحًا تمامًا لهم، عندئذ سوف تكون فرصة الممثلين أفضل في اكتشاف الأفعال ذات الصلة بالأفعال التي سبق لك تخيلها.

خلق المناخ الصحيح:

من المهم في هذه المرحلة أن يحرر المخرج الممثل من الضغوط، بخلق المناخ الذي يتيح توصيل الاكتشافات – مناخ يجعل الممثل يشعر بالثقة والرغبة في اغتنام الفرص. إن الممثل لا يشعر بالثقة سوف يميل إلى أن يؤدى الدور بشكل مضمون، أي لا يميل إلى المخاطرة والمغامرة، ولن يحقق أبدًا الجودة التي يمكنه تحقيقها. ومن المهم أيضًا للمخرج أن يجعل الممثل يشعر بأنه في منطقته التي يعرفها جيدًا، وأن لديه شعورًا قويًا بما يمكن أن ينجح أو لا ينجح. **من الأرجح أن الممثلين سوف يعتمدون على تفسيرهم للدور إذا شعروا بالثقة في أن المخرج سوف يأخذ بأيديهم إذا سقطوا.**

ووقت البروفات هو الملائم لكي تجرب أفكار الممثل، وعملك البحثي الذي سبق لك عمله سوف يعطيك الثقة في ترجيح الاختيارات، لأن الاختيار النهائي يجب أن يكون للمخرج. وربما كانت تلك المرحلة هي بداية فهم أن المخرج وحده هو الذي يعلم ما الذي سوف يبدو عليه السقف الكامل (باستخدام تشبيه مايكل أنجلو

ورسمه لسقف الكنيسة وعنايته بالتفاصيل بقدر اهتمامه باللوحة الكاملة – المترجم)، وإذا ما كان يجب أن تكون هذه الأنف أو تلك أكبر حجمًا. كن منفتحًا لهذه الأفكار والاقتراحات الجديدة، وضعها في اعتبارك بعناية، **لكن كن على حذر من "الفكرة المبهرة" التي تحل مشكلة لحظية لكنها قد تسبب عواقب غير مرغوب فيها في بقية العمل.**

استخدام فترة البروفات بكفاءة:

بعد البروفة الأولى للمشهد كله، من المفيد والفعال أن تفك في البروفات التالية الوحدات الدرامية للمشهد. وعندما يرضى المخرج عن تقدم كل الوحدات الدرامية المنفصلة؛ فإنني أنصح بإجراء بروفة على المشهد كله مرة أخرى. ومن الواضح أنه ليست كل المشاهد تحتاج إلى نفس العناية والاهتمام، **ومن الذكاء أن تخصص وقت البروفات للمناطق الأكثر احتياجًا لذلك.**

ماذا ترى؟

أعظم مساعدة يمكن للمخرج أن يقدمها للممثل هي أن يرى ما يفعله أو لا يفعله الممثل. لقد قال ستانسلافسكي إنه على المسرح "لم يكن يريد أن يرى رجلاً يمثل أنه جائع، بل يريد أن يرى رجلاً جائعًا. بكلمات أخرى، هل تصدق ما يفعله الممثل؟ هل تصدق أن البائع يريد حقًا أن يكون صاحب مطعم جيدًا ويجعل الزبون سعيدًا، وأن الزبون يشعر بالأسف لأنه أخرج مسدسه، وأن الشرطية تعبد حقًا فطيرة التفاح؟ وفي تلك اللقطة القريبة الأخيرة لبائع، هل تصدق أنه يعبد الشرطية؟

قد يتصور الممثل أنه أعطى التبرير لشيء ما بينما هو لم يقم بذلك. وعلى سبيل المثال، في فيلم "الفك المفترس"، كان على سبيلبيرج أن "يرى" أسماك القرش التي تحيط بالشخصية التي أداها شو، وإذا لم يكن شو "يملك" أسماك القرش وإذ لم

يبرر وجودها لنفسه، فإن القصة لن تبعث على التصديق، وكل ما على المخرج أن يقوله للممثل: "إننى لا أرى أسماك القرش"، وسوف يكون شو عندئذ، أو أى ممثل، ممتنًا لهذه المعلومة. وعندما تخبر الممثل بما تراه أو لا تراه، فإنك سوف تكون بمثابة مرآة بالنسبة إليه، المرآة الوحيدة فى مكان البروفات أو موقع التصوير. وبسبب هذه المسئولية الثقيلة، يجب على المخرج أن يكون دائمًا فى اللحظة بينما يكون المشهد فى البروفة أو التصوير. وعند هذه النقطة، فإن كل العمل البحثى والتحضير يجب أن يتكامل مع كيان المخرج، ليعطى الحياة لكائن فى حاجة بالغة لأن يولد.

تحدث إلى الشخصية:

تحدث إلى الشخصية، وليس إلى الممثل. لا تستخدم مصطلحات مجردة أو ذهنية، استخدم اللغة العامية التى تتحدث بها الشخصية. قل له: "تفتكر ها تعمل إيه لو...؟"، "إنت قابلتها كام مرة؟". لقد كان عند بازان طريقة مباشرة وحميمة للعمل مع الممثلين، سواء فى البروفات أو فى موقع التصوير؛ إنه يتوجه مباشرة إلى غرائز الممثل. إنه يأخذ كل ممثل على انفراد بعد انتهاء المشهد، أو بين اللقطات، وربما يضع ذراعه فوق كتف الممثل وهو "يسترضيه" ويواسيه، أو ربما يضع يديه حول وسطه وهو "يحث" الممثل أو "يؤدبه"، إنه يسأله: "هاتسيبها تستهين بيك كده. لأ.. أقف قدامها، ده كلام ده؟ خليها تعرف إنك مش هاتسكت لها!". ثم يذهب كازان إلى الشخصية الأخرى ويتحدث إليها: "لو كان الجدع ده بيحترمك..."، وهكذا. وأيًا ما كانت الشخصية التى يتحدث إليها كازان، فإنها تتلقى انطباعًا بأن المخرج يتفق معها تمامًا. وهذه الطريقة فى التحدث مباشرة إلى الشخصية مؤثرة وناجحة بشكل خاص عندما تكون فى موقع التصوير وليس لديك الكثير من الوقت، لكنها تتطلب منك أن تكون عليمًا ببواطن النفس البشرية، ولديك فكرة واضحة عما تحتاجه اللحظة الدرامية.

إذا تعرض شيء للكسر، أصلحه:

طبقًا لقيود زمن فترة البروفات، من الأفضل أن تُصلح للممثلين – **خاصة فيما يتعلق بأفعالهم** – فى وقت مبكر من فترة البروفات. إننى أرى هذه المشكلات فى ضوء فكرة العملية التى تتطور، ولا بد لك من أن تكون يقظًا عندما يسير أحدهم فى الطريق الخطأ مع القليل من الفرص لأن يجد الطريق الصحيح، وفى الوقت الذى يكون لا يزال فيه فى مرحلة الاستكشاف المثمر. إذا انتظرت طويلاً، فإن صمتك قد يقنع الممثل بأنه على الطريق الصحيح، مما سوف يجعل من الصعب كثيرًا أن تعيده ليسير على الطريق الملائم.

تأكد من أن الممثل يفهم ظروف الشخصية وما تريده فى المشهد والعلاقات الديناميكية، وتأكد أيضًا من أنك تعطى توجيهات **محددة** باستخدام أفعال مجسدة: "اتهام" مثلاً بدلاً من "استياء"، فتلك الأخيرة من الحالات الذهنية وليست فعلاً مجسدًا.

ومن الأخطاء الشائعة التى يقع فيها المخرجون – حتى الذين يملكون بعض الخبرة – استخدام صيغة الصفة أو النعت، وقد يقول للممثل مثلاً: "هل تستطيع أن تكون مبتهجًا أكثر، حزينًا أكثر، غاضبًا أكثر؟"، فالممثل لا يستطيع أن يلعب هذه السمات. إذا اعتقدت أن الشخصية يجب أن تكون أكثر غضبًا، فما الذى يجب أن تقوله للممثل لكى تساعده فى إنجاز هذا الأداء؟ ما الفعل الذى يساعد؟ سوف يعتمد ذلك على خصوصيات اللحظة، لكنك قد تطلب من الممثل "أن يتهم" أو "يخوف" أو "يواجه"، اطلب من الممثل أن <u>يفعل</u>، لا أن <u>يكون</u>.

تأكد من أنك تستخدم حقائق وليس مواقف حالات نفسية. وبدلاً من أن تخبر الممثلة أن زوجها "لا يمكن الثقة به"، ذكرها أنه "نام مع صديقتها المقربة". وبدلاً من أن تقول أنه "شخص طيب"، قل إنه "يشترى البقالة للسيدة العجوز الجارة".

وفى بعض الحالات فإن كل عملك البحثى لن يشكل فائدة بالنسبة إلى الممثل، ولن يجعله يؤدى على نحو أفضل. سوف يكون مجردًا تمامًا، وذهنيًا تمامًا. إنه لن يثير فيه شيئًا. إذا كانت تلك هى الحال، فإن عليك أن تعمل ما هو غريزى ومجسد. ابدأ بأن تسأل أسئلة. **والطريقة السقراطية تنجح فى الكشف عن إجابات لأسئلة قد تكون لدى الممثل، كما تنجح مع الفيلسوف.**

وإحدى الأدوات التى وجدت أنها مفيدة للغاية هى أن أتحدث عن علاقتى الخاصة بمادة النص. وأنت تستطيع أن تفعل هذا. دع الممثل يعرف أنك كنت غريب الأطوار مثل هذه الشخصية، أو أن أباك قد مات قبل أن تخبره بأنك كنت تحبه، أو أن نوبات من الهلع كانت تنتابك عندما كنت مراهقًا. لكن لا تخترع قصصًا إلا إذا كنت تجيد الكذب. وبالنسبة لمعظمكم، إذا لم تكن قادرًا على إقامة علاقة مع شعور أو موقف على هذا المستوى، فلا تصطنعه.

الأمر ببساطة هو أنك فى بعض الأحيان لا تعرف الإجابة عن سؤال الممثل أو ما الخطأ فى المشهد، أو كيف يمكن إصلاحه. إذا حدث ذلك، وسوف يحدث لكل منا فى بعض الأوقات، لا تصطنع إجابة أو حلاً. ليس هناك عيب فى أن تقول: "لا أعرف"، ارم الكرة للاعب، ومن المفيد أيضًا فى هذه الحالات أن تعود لعملك البحثى أو أن تأخذ راحة لكى تسير مسافة طويلة أو تفعل الشيئين معًا. دع الممثلين يفعلون ذلك أيضًا. يجب أن تمهد الجو لأن تقول "وجدتها" من خلال العملية الإبداعية.

الارتجال:

قد يكون الارتجال مفيدًا، أو لا يكون، وهذا يعتمد إلى درجة كبيرة على الطريقة التى يُجرى بها، الضوابط هنا ضرورية، وإحدى المناطق المفيدة للارتجالات هى: "ماذا" **حدث قبل ذلك؟** على سبيل المثال: هناك زوجان تزوجا قبل

عشر سنوات عندما بدأ الفيلم، وقد يكون مفيدًا تمامًا أن يرتجل الممثلان أول موعد غرامى لهما، أو حتى ليلة الزفاف. إن سؤال "ماذا" **حدث قبل ذلك** قد يكون أيضًا مشهدًا وقع قبل المشهد الذى تعملون فيه، لكنه غير موجود فى السيناريو. فى سيناريو "فطيرة التفاح"، يمكن ارتجال مشهد زيارة الزبون لعيادة الطبيب النفسى فى ذلك اليوم، ليلعب المخرج دور الطبيب.

ومن المجازفة ارتجال المشهد كأنه لقطة واحدة – بينما تظل الكاميرا تدور – بدلاً من أن تكون هناك سطور حوار مكتوبة فى السيناريو. إنك لا يمكن أن تنتظر أن يكون الممثلون – أيًا كانت موهبتهم – كتاب سيناريو عفو اللحظة. لكن هناك بعض المشاهد السينمائية التى ارتجل فيها ممثلون لهم موهبة فائقة، والمخرج الإنجليزى مايك لى، مخرج أفلام مثل "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦)، و"فيرا دريك" (٢٠٠٤)، يعملان بالتعاون مع الممثلين فى الارتجالات طوال شهور، لكنهما يقومان بإعداد ما توصلوا إليه فى ارتجالاتهما **قبل** التصوير. ولقد راقبت جون كازافيتيس وهو يفعل الشىء ذاته فى فيلم "أزواج" (١٩٧٠)، مع بيتر فولك، وبين جازارا، فى ارتجالهم لمشهد تم بعد ذلك كتابته، وإعداده وإعادة كتابته. إن الارتجال بهذه الطريقة يصبح مثمرًا للغاية. وفى كل عمل إبداعى، وحتى فى عمل جماعى مثل صناعة الأفلام، فإنه يجب أن يكون هناك شخص واحد هو المسئول عن كل الإسهامات، وهذا الشخص هو المخرج.

هل يمكننا أن نجرى بروفات طويلة جدًا؟

يقول ريتشارد إل بير فى كتاب "المخرج السينمائى": "البروفة الصحيحة تمامًا هى التقاطة ضائعة". ويقول من ناحية أخرى: "البروفات غير الكافية يمكن أن تؤدى إلى التقاطة سوف ترميها". ما الإجابة عن هذا المأزق؟ سوف يجد كل مخرج إجابته الخاصة، لكنك تستطيع أن تعتمد على أن معظم الممثلين لا ينطقون تمامًا إلا عندما تدور الكاميرا، ويجب أن يفعل المخرج مثل ذلك، بالاحتفاظ بنصيحة مهمة أو اقتراح ذى مغزى عندما يأتى أوان الالتقاطة الأولى.

إدارة الممثلين فى موقع التصوير:

أحد أسباب أهمية أن يتم إعداد المشهد والكاميرا مقدمًا هو أنك تستطيع عند التصوير أن تركز مع الممثلين وتعطيهم الاهتمام الذى يحتاجونه ويستحقونه. فإذا كان الاهتمام الأساسى للمخرج هو الكاميرا، فإن الممثلين سوف يشعرون بأنهم مثل يتامى. ومن الحكمة أن تجعلهم يشعرون بأنهم مركز الاهتمام – أى أن المخرج يحتاجهم ويعتمد عليهم. عندئذ سوف يعلم الممثلون أنهم يمكنهم الاعتماد على المخرج.

إن المشاهد يتم تصويرها فى أغلب الأحوال فى تتابع مختلف عما هو موجود فى السيناريو. لذلك يجب على المخرج أن يتأكد من أن الممثلين يشعرون بالمسار الدرامى الدقيق للمشهد، خاصة إذا تغيرت ظروف التصوير. ويمكن للمناطق التى تسبب مشكلات أن يتم إجراء بروفات عليها خارج سياق المشهد ككل، لكن من الأفضل الحفاظ على الوحدات الدرامية متكاملة.

وكلما كان المشهد يتضمن جانبًا نفسيًا؛ فإنه يدور بداخل الشخصية، وعلى المخرج أن يحول ما هو نفسى إلى سلوك يمكن تصويره. وفى موقع التصوير يكون الوقت بين الالتقاطات هو الأنسب للضبط الدقيق للأداء أمام الكاميرا. فى اللقاءات التى أجراها جيف يانج مع إيليا كازان، فى "كازان، المخرج الكبير يناقش أفلامه"، يروى كازان كيف يمكن أن يتأكد من أن هذا السلوك يتجسد أمام الكاميرا.

"إنك تجعلهم يمضون مع العواطف فى كل التقاطة. إنك لا تفعل مجرد التقاط لقطة قريبة لوجه يقبع هناك... يجب أن تكون هناك فكرة. إن أفضل اللقطات القريبة هى تسجيل لتغيير من حالة إلى أخرى. ولانتقال من عاطفة إلى أخرى. إنك ترى رجلاً يشعر بشىء أو يفعل شيئًا أو على وشك أن يفعله، لكنه يغير رأيه

ويبدأ فى فعل شىء آخر. أو ترى رجلاً غير منتبه لشىء ما، ثم فجأة يلاحظه... ومن أجل أن تحصل على هذه اللقطة القريبة، وتجعها تؤثر فى الشخص الآخر فى المشهد، يجب عليك أن تأخذ الوقت عندما تخرجها على نحو يجعل الممثل يعيش بالفعل كل لحظة. وعلى سبيل المثال، فإنك تقول للممثل: "أخبره بأن يغرب عن وجهك"، وتقول للممثل الآخر: "للحظة أنت تريد أن تفعل ما أمرك به، تنظر حولك لترى أين يمكنك أن تهرب، ثم تنظر إليه لترى إذا كان يقصد ذلك بالفعل". ثم تقول للممثل الأول: "أنت تعرف أن هذا الرجل ينظر لك لكى يرى إذا ما كنت تقصد ما قلت، اجعله يعرف أنك تقصد ذلك بالفعل"... إنك تصف ما يحدث بداخل الشخصيات، وتفعل ذلك بطريقة تطيل اللحظات حتى يمكنك تصويرها. أنت لا تستطيع أن تصور لا شىء".

وبصرف النظر عن قدر العمل البحثى الذى قمت به فى مرحلة التحضير، وبصرف النظر عن قدر البروفات التى أجريناها – **والتحضير هو اسم اللعبة فى صناعة الأفلام** – فإن طبيعة التجربة فى موقع التصوير تفرض واقعًا جديدًا. إننا نعمل الآن فى عالم ثلاثى الأبعاد فى حالة تدفق دائم، عالم يجب أن يظل فيه المخرج يقظًا، منتبهًا لكل لحظة، نبضة بنبضة، واعيًا تمامًا فى الوقت ذاته لمهمة وموضع كل لحظة فى القصة، ملتفتًا أيضًا لألف سؤال لا علاقة له باللحظة.

وفى الجزء التالى هناك قائمة بالأشياء التى تساعد الممثل فى الاسترخاء من خلال عملية التصوير والحفاظ على اتجاه القصة، والانتباه إلى الضوابط التقنية التى يجب أن يضعوها فى اعتبارهم.

١- فى اليوم الأول، قم بتصوير المشاهد "السهلة"، الرحيل فى سيارة أو الوصول فى سيارة، وما إلى ذلك. ثم عندما تنتقل إلى مشاهد أصعب، قم بتصوير الأجزاء الصعبة و/ أو اللقطات "الأكثر أهمية" فى وقت مبكر من اليوم، حتى تكون على يقين من أن الوقت لن يفوتك، أو أن طاقة العمل لن تستنفد.

٢- تأكد من أن الممثلين يعرفون العلامات التى يقفون عندها، وضوابط الكادر الذى يظهرون فيه. (العلامات هى نقاط محددة يقف عندها الممثل أو يسير إليها، أو ما إلى ذلك).

٣- ذكر ممثليك بدقة أين هم فى القصة، ومن أين أتوا لتوهم.

٤- كن على حذر من عدم التمسك بظرف بسيط – مثل البرد، أو الحرارة، أو اللهاث بعد جرى طويل (حتى لو كان الجرى قد تم تصويره منذ أسبوع).

٥- استمر فى إعطاء التوجيهات لممثليك بتعبيرات ذات علاقة بأفعال الشخصيات.

٦- تأكد من استمرار الممثلين فى الأداء حتى يصيح المخرج بوقف التصوير، إلا إذا قام عامل الكاميرا أو الصوت بإيقاف التصوير لأسباب تقنية.

هناك مفاجآت عجيبة تحدث أحيانًا عندما لا تمضى الأشياء بالضبط فى المسار المخصص لها.

٧- لا تطلب من ممثل أن يعيد اللقطة إلا إذا أعطيته توجيهًا محددًا جديدًا. وإذا أعيدت لقطة لأسباب تقنية، دع الممثل يعرف ذلك.

٨- قف بجوار عدسة الكاميرا بقدر الإمكان، حتى ترى المشهد من الزاوية نفسها التى تراه بها الكاميرا.

٩- عندما تدور الكاميرا، حافظ على نفسك فى اللحظة. لا ترفع عينيك من على الحدث. اسأل نفسك باستمرار: هل أصدقه؟ هل هى مثيرة للاهتمام. ومن خلال التجربة والخبرة، فإن هذه الأسئلة لن تكون ذهنية واعية، بل غريزية من داخلك.

١٠- لا تتجاهل أبدًا بديهتك عندما تخبرك بأن هناك شيئًا خطأ. حاول أن تحدده. إن هذه البديهة هى أفضل صديق للمخرج، لذلك اهتم بها كثيرًا.

الفصل الحادى عشر

المسئوليات الإدارية للمخرج

أخبر ميلوش فورمان طلبة قسم الإخراج فى جامعة كولومبيا بأن على المخرج أن يجلس على مقعدين" الأول فى الجانب الفنى والإبداعى، والثانى فى الجانب الإدارى" وقال: إن السر فى أن تكون مخرجًا جيدًا هو أن تستطيع الجلوس عليهما فى وقت واحد.

والعناصر الإدارية فى مرحلة ما قبل التصوير ومرحلة التصوير اللتين يجب أن يهتم بهما المخرج تبدأن قبل بداية التصوير بشهور. وكما هى الحال بالنسبة إلى الجانب الإبداعى، فإن شعار المخرج للجانب الإدارى هو "التحضير". يجب توفير مواقع التصوير والتأكد من خلوها، ووسائل النقل، وآلاف التفاصيل المتوقعة – خاصة فى فيلم طويل – وإذا لم يتم التحضير لكل ذلك على نحو كاف، فقد يتم تعطيل أو حتى تدمير العمل الذى أنجزه المخرج حتى الآن.

تفويض السلطات وقبول المسئوليات:

العديد منا يواجهون مشكلات فى تفويض المسئوليات. إننا نريد أن نصنع كل شىء بأنفسنا، لأنه لا يوجد من يفعله أفضل منا. حتى لو كان ذلك صحيحًا، فإننا لا نملك أيادى كافية، وليست هناك ساعات كافية فى اليوم، لكى نتعامل مع المهام غير المحدودة التى يجب أن نهتم بها. لذلك يجب أن نختار بعناية من سوف يقومون بمساعدتنا، وبعد أن نختارهم، يجب أن نثق فيهم لكى يؤثروا لكى يؤدوا عملهم.

والوجه الآخر لكونك لا تفوض المسئوليات هو أنك لا تقبل المسئوليات للأفعال التى قررناها. إننا يجب أن نثق فيمن اخترناهم، وفى الوقت ذاته فإننا لا

نستطيع أن نغمض أعيننا أمام الإشارات على أن العمل لم ينجز على نحـو واف. وبالنسبة لمعظمنا، فإن من الأسهل كثيرًا أن نستأجر شخصًا أكثر من أن نفصله، ولكن التخلص من شخص ما يكون في بعض الأحيان في **صالح الإنتاج** تمامًا. إن اقتناعي – وهو الاقتناع الذي أعتقد أنه يضعك في مستوى جيد بين المخرجين – هو أن على المخرج أن يتولى المسئولية عن الإنتاج **بأكمله:** السيناريو، التمثيل، تصميم الإنتاج، الكاميرا، الصوت. وتمتد هذه المسئولية إلى العناصر الإدارية، مثل الالتزام بجدول التصوير والانضباط خلال العمل.

المنتج:

مهمة المنتج هي أن يفعل كل شيء ممكن لكي يساعد المخرج في تحقيق هدفه الفني. والمنتج هو الشخص الأهم في إعطاء المخرج الدعم والتشجيع اللذين يحتاجهما – كل مخرج – لكي يتحمل ضغوط صناعة الفيلم. إن هذا هو الهدف المثالي، لكن هناك أنواعًا عديدة من العلاقات بين المنتج والمخرج، وهي العلاقات التي تبدأ غالبًا بتوفير المشروع والمال.

إذا كان المنتج هو الذي يقوم بتوفيرهما، فإن العلاقة تكون أن المخرج هو الأجير، ويكون الاختيار أمام المخرج في هذه الحالة محدودًا، سوف يسأل نفسه: هل أحب المشروع، وهل سوف يعطيني المنتج الحرية الإبداعية لكي أحقق رؤيتي؟ من الواضح أن ذلك سوف يعتمد على مكان المخرج في عالم صناعة السينما. لا تبع نفسك رخيصًا، وفي الوقت ذاته عليك ألا تبالغ. ولأن المال يدخل في صناعة الأفلام، ففي الأغلب سوف تكون هناك تنازلات وحلول وسط، وفي النهاية لا بد أن يصنع المخرج أفلامًا.

كان لى طالب شديد التفوق كتب أول سيناريوهاته الروائية الطويلة، وبعد ثلاثة أو أربعة أعوام من محاولة توفير المال لصنعه، عرضت عليه إحدى الشركات المستقلة ستين ألف دولار لإخراجه بنفسه، وفى الوقت ذاته عرضت إحدى الشركات الكبرى إنتاج الفيلم بميزانية تبلغ خمسة ملايين دولار، لكن تلك الشركة كانت مشهورة بالتدخل فى رؤية المخرج. اختار الطالب أن يملك السيطرة على فيلمه وصنع الفيلم بالميزانية الضئيلة، ولقد كانت تلك نهاية سعيدة، فقد حق الفيلم نجاحًا فنيًا وتجاريًا، مما مهد الطريق أمام الفيلم التالى للمخرج، بميزانية أكبر كثيرًا وبسيطرة كبيرة على رؤيته الفنية.

عند الدخول إلى عالم صناعة الأفلام – مثل صنع أفلام الطلبة – يمول المخرج فيلمه، وهو هنا يبحث عن المنتج الذى يملك المزاج والمهارات المطلوبة، ومن الأفضل بالطبع أن يشارك المخرج رؤيته. (مهارات الأشخاص مهمة فى هذا المجال، ولقد لاحظت أن المخرجين العظام الذين تشرفت بمعرفتهم كانوا ماهرين تمامًا فى التفاعل مع الأشخاص الذين يعتمدون عليهم. كان هناك الاحترام، الامتنان الصريح، الرغبة عن طيب خاطر فى الإنصات للآخرين، القدرة على الصحبة، الإحساس بأن الكل معًا فى فريق واحد).

ويحتاج المنتج إلى مهارات فردية أيضًا – فى الحقيقة أن هذا من المتطلبات الأساسية فيه – لكن لا بد أن يملك بعض المعلومات والخبرة التفصيلية فى مجال الإشراف على الإنتاج. وهو مسئول عن إدارة الميزانية، والتعاقدات مع الممثلين، وإدارة طاقم الفنيين، أما فى الأفلام ذات الميزانية الصغيرة فإن المنتج قد يقوم بتنظيم جلسات اختيار الممثلين (إن لم يكن هناك من هو مسئول عن ذلك)، وتحديد مواقع التصوير، إمساك المصروفات النثرية، التشاور مع المخرج ومدير التصوير، وضع الجدول.

وأحد أهم مصادر المخرج هو قدرته على توقع ما يمكن أن يسير في الطريق الخطأ في مرحلة التصوير. والفكرة هنا هو أنه إذا كان من المحتمل أن يحدث خطأ، فلا بد أن يحدث هذا الخطأ، وهي قاعدة موجودة دائمًا في موقع التصوير. لذلك يجب على المنتج أن يتحلى بتفكير هادئ متزن وعملي.

المخرج المساعد:

عند قراءة كتاب "شيء شبيه بسيرة ذاتية"، للمخرج السينمائي الياباني العظيم أكيرا كيروساوا، صاحب "راشومون" (١٩٥٩)، أذهلني مديحه المفرط في مخرجه المساعد، الرجل الذي عمل في هذا المجال لسنوات عديدة. وحتى في الأفلام الصغيرة، فإن للمخرج المساعد أهمية كبرى بالنسبة إلى المخرج. لذلك، يجب على المخرج أن يختار بعناية بالغة الشخص الذي سوف يقوم بهذه المهمة.

في الأفلام ذات الميزانية الصغيرة، مثل أفلام الطلبة، فإن أدوار المنتج والمخرج المساعد تختلف عن أدوارهما في أفلام المحترفين ذات الميزانية العالية. ففي أفلام الطلبة، وذات الميزانية المنخفضة، تكون أدوارهما كثيرة وشاقة، لأنهما مضطران إلى أن ينجزان العمل دون بعض المساعدات المهمة، مثل مديري مواقع التصوير، ومنسقي الانتقالات، والمسئولين عن الرواتب والأجور، والعديد من الوظائف المساعدة الأخرى.

وفي مرحلة ما قبل التصوير، يقوم المخرج المساعد بالتنسيق مع المخرج ومدير التصوير لوضع جدول اللقطات المطلوب لكل موقع تصوير، وجدولة الترتيب لأكثر فعالية لتصوير هذه اللقطات.

ومن خلال التصوير، فإن الدور المحوري لمساعد الإخراج هو ضمان سير الأمور في موقع التصوير، والتأكد من معرفة كل الفنيين للجدول و"الأوردرات"،

تنظيم الانتقال لكل من الممثلين والفنانين. ويقوم المخرج المساعد بالتنسيق مع كل الأقسام المختلفة (الكاميرا، الكهرباء، الإضاءة، الصوت، الملابس، الشعر والماكياج، الإكسسوار، وطاقم الممثلين)، للتأكد من أن كل شخص يعرف الجدول، أو إذا ما كانت هناك تغييرات فيه.

والمخرج المساعد مسئول عن الانضباط في موقع التصوير، وتقع على كتفه مسئولية الجو العام في الموقع. سوف يطلب من الجميع الصمت قبل كل لقطة، وبعدها سوف يعلن إعدادات الكاميرا التالية.

برنامج واقعى للتصوير:

يعتمد طول فترة التصوير في العادة على الميزانية. كم يومًا تستطيع أن تمول لكى تجمع الممثلين والفنيين معًا، وتدفع إيجار المعدات ووسائل النقل؟ إن ذلك يتعارض دائمًا مع الوقت الكافى الذى يتمناه المخرج، لذلك فإن التحضير الذى شرحناه فى هذا الكتاب سوف يجعل أقدام المخرج ثابتة. سوف يتم تحضير الممثلين جيدًا، والتخطيط لإعداد المشهد والكاميرا أيضًا. نعم، إن ذلك يسير كما هو مخطط له بالضبط، ولا بد أنك سوف تجرى تعديلات على إعداد المشهد، وقد تضطر إلى إعادة لقطات أكثر مما توقعت، وسوف تظهر مشكلات تقنية فى المعدات، وربما لن يكون الطقس مواتيًا.

إذن كيف يمكن للمخرج أن يتأكد من أن لديه وقتًا كافيًا؟ ليس هناك مثل هذا الضمان، لكن من الممكن أن تضع جدولاً واقعيًا ومستندًا إلى حقائق، بأن تضع فى اعتبارك عدد مواقع التصوير، عدد إعدادات الكاميرا فى كل موقع. ومن العوامل التى توضع فى الاعتبار الصعوبات التقنية فى المشاهد (مثل لقطات ترولل الكاميرا التى تحتاج للبروفات)، الإضاءة المضبوطة، التصوير فى أماكن عامة لا

تملك السيطرة الكاملة عليها، الوزن العاطفى للمشهد. امنح الممثلين وقتًا كافيًا للمشاهد "الكبرى" - أى المشاهد التى تحتاج إلى وقت للتحضير العاطفى أو الحركة المعقدة.

ومثل كل شىء فى الحياة، فإن الجهد الذى تبذله فى التوجيه والإخراج ينعكس على النتيجة التى تحصل عليها، كما أن ذلك يساعدك فى تحديد الوقت الكافى لكى تحقق رؤيتك.

العمل مع طاقم الفنيين:

من الأفكار الجيدة فى تدريب المخرج هو أن يصبح ملمًا بأنواع الحرف السينمائية المختلفة، وليس من الضرورى أن يصبح المخرج خبيرًا بها، على الرغم من أن من المؤكد أن هذا لن يضر. ومن الأكثر أهمية أن تكون لدى المخرج رؤية بصرية واضحة لما يريد، وكيفية توصيل هذه الرؤية للآخرين. والأكبر مما يريده المخرج من الحرف السينمائية المختلفة سوف يقوم بتوصيله المخرج المساعد. ومثلما أن الوضوح أساسى فى إدارة الممثلين؛ فإن هذا الوضوح مطلوب فى إدارة الفنيين. يجب أن يقرر المخرج بوضوح الوظيفة الدرامية والنفسية للون الغرفة، الإكسسوار، الأزياء، تسريحات الشعر، الماكياج. ومن المهم أيضًا أن يدع المخرج الفنيين يقومون بأعمالهم، ويعتمد عليهم فى الأداء الجيد لهذه الأعمال. ومع ذلك، وكما ذكرنا سابقًا، فإن على المخرج أن يتولى المسئولية عن القرار النهائى. **إن كل شىء يدخل فى صناعة الفيلم يمر من خلال رؤية المخرج.**

العمل مع مدير التصوير:

أكثر العلاقات الاحترافية حميمة فى موقع التصوير- بالإضافة إلى العلاقة بين المخرج والممثل - هى بين المخرج ومدير التصوير، فهذا الأخير هو الذى

يتحكم فى النهاية فى الصورة النهائية المعروضة على الشاشة. إن الوحيد الذى يعلم بحق كيف ستبدو هذه الصورة، لذلك يجب أن تكون الثقة متضمنة فى علاقته بالمخرج. وعلى الرغم من أن المسئولية الأولى لمدير التصوير هى الإضاءة؛ فإن المخرج سوف يعتمد عليه فى التعاون من أجل التكوين فى الكادر، (إن العين الجيدة هى أفضل صديق يستشيره المخرج)، كذلك فى اختيار العدسات.

وهناك عدد من المخرجين يتركون المسئولية السردية للكاميرا إلى مدير التصوير، لكن تلك ليست فى أغلب الأحوال فكرة جيدة، لأن المخرج فى تلك الحالة يعطى الفيلم صوتًا ثانيًا، صوتًا قد يتوافق أو لا يتوافق مع صوته. وبالطبع، إذا لم يكن للمخرج صوت... لكن لا، لا تفكر حتى بهذه الطريقة. **إن عمل المخرج يتطلب أن يكون هو الصوت السردى بلا منازع.** ويجب عليك أن تحاول أن تعمل فقط مع مديرى التصوير الذين يحترمون هذا المفهوم.

وعند اختيار مدير التصوير هناك بعض التشابه مع عملية اختيار الممثلين. يجب أن يفحص المخرج العمل السابق لمدير التصوير، ويبحث فيه عن الصور، الأجواء، النسيج الذى يتخيله المخرج لمشروعه الحالى. إن لم تجد ما تبحث عنه، فإن من الأفضل أن تجرى اختبارات إضاءة، ومعظم مديرى التصوير يرحبون بذلك، وقد يفاجئون المخرج بصور تتفوق على توقعاته، وربما تكون مختلفة تمامًا. ومع الإفصاح الواضح للمخرج عما يريده من الطابع، الجو، النسيج، يمكن لمدير التصوير أن يقدم رؤية المخرج ويعززها. ومثل كل تلك العلاقات الحميمة فى حياتنا اليومية؛ فإن العلاقة بين مدير التصوير والمخرج تحتاج إلى التواصل.

الفصل الثانى عشر

ما بعد التصوير

فى العادة، فإن شعورًا كبيرًا بالإنجاز، ممتزجًا بجرعة كبيرة من الإجهاد الجسمانى والذهنى، سوف يحدث عند "تقفيل" الفيلم. فى هذه المرحلة، ولمصلحة الفيلم، يجب أن يقضى المخرج فترة للراحة والاسترخاء، وتنظيف القريحة الإبداعية. الفيلم لم ينته بالطبع بعد، ولا تزال هناك طاقة نفسية يجب أن تبذل.

المونتاج:

كان صديقى العزيز وزميلى السابق فى جامعة كولومبيا، الراحل رالف روزنبلوم، أحد المونتيرين العظام، ومؤلف كتاب "عندما ينتهى التصوير، يبدأ المونتاج: قصة مونتير سينمائى"، ولديه رؤية متحاملة على المخرجين، إذ كان يعتقد أنه وكل المونتيرين الجيدين موجودون لحل مشكلات الفيلم، ولتغطية أخطاء الحذف والسهو، ولخلق المعنى حيث لا يكون هناك معنى – باختصار لإنقاذ المخرج. وهو – مثل العديد من المونتيرين (والمنتجين)، كان يعتقد أن مهمة المخرج هى العمل مع الممثلين، وخلق الحياة فى لقطات تغطى المشهد، لكن هذه اللقطات هى المادة الخام التى يصنع بها المونتير القصة. إننى لا أؤيد هذه النظرة، وأعلم طلبتى تصميم أفلامهم، أن يصنعوا تصورًا بصريًا مسبقًا لها، أن يصنعوا أفلامهم فى رءوسهم **قبل** التصوير. إذا تم ذلك سوف يتولى المونتاج أموره، لكن المسألة ليست كذلك بالضبط.

إن ما تبحث عنه عند اختيار المونتير هو – مرة أخرى – شخص يرضى بالإذعان لرؤيتك، **لكن** يجب أن يكون ذا إحساس سردى ودرامى قوى –

أى شخص يفيد المخرج بأن يستشيره. هناك العديد من المخرجين الـذين يسلمون الفيلم إلى المونتير ليقوم بالتجميع الأول، وربما أكثر من ذلك، لكن تلك الفكرة هـى فى الأغلب فكرة غير جيدة إن لم تكن تعرف المونتير جيدًا، بل إننى أحذر منهـا، فالمهمة الأساسية فى اختيار "التقاطة" لأداء ممثل هى قرار بالغ الأهمية، ويجب ألا يتخذه شخص آخر. عندئذ سوف يكون المخرج قد بذل أقصى ما فى وسعه لكـى يفقد بعد ذلك فيلمه فى مرحلة المونتاج.

والعديد من صناع الأفلام المستقلين – خاصة هـؤلاء الـذين تـدربوا فـى مدرسة للسينما – قد قاموا بالفعل بمونتاج تدريباتهم وأفلامهم القصيرة الأولى، لذلك فإن المونتاج لن يكون غريبًا على مفهوم مسئولياتهم الإخراجية. ومع ذلـك، ففـى الأفلام ذات الميزانية الكبيرة يقوم المونتير بتوليف المشاهد فى الوقت الذى لايزال يجرى فيه التصوير. لكن **المخرج المبتدئ** لا يزال أمامه الكثير لكى يتعلمه حـول رواية القصص السينمائية من خلال تجربة المونتاج. ومن خلال هـذه التجربـة – ماذا ينجح فى مونتاج مشهد وماذا لا ينجح، وما العلاقة بـين الرؤيـة البـصرية لمخرج قبل التصوير وما يظهر على الشاشة – فإن المخرج يكتسب الكثيـر مـن الخبرة بالعمل على اللقطات والالتقاطات فى المونتاج.

تجميع المخرج للقطات:

من خلال فترة الإجازة التى يقوم بها المخرج بعد انتهـاء التـصوير، فـإن المونتير أو مساعده سوف يدون دفترًا بكل المادة، ويحتفظ بسجلات دقيقـة لمكـان كل الالتقاطات المختلفة. وبعد ذلك يتم تجميع الالتقاطات فى ترتيبها الزمنـى فـى السيناريو. ومع عودة المخرج من الإجازة متجددًا ومتشوقًا لأن يـرى كيـف تـم تجميع اللقطات، يمكن للمخرج أن يجلس وينظر إلـى ترتيبهـا، ويختـار أفـضل الالتقاطات، ويصنع قائمة باللقطات لتجميع يقارب بقدر الإمكان رؤيتـه البـصرية

الأصلية. (التجميع يتألف من لقطات مختلفة ليست ذات توليف ناعم بعد، لكن أزيل منها رقم لوحات الكلاكيت). إننى أشجع تلك الطريقة التى تمضى خطــوة بخطــوة فى تشكيل نسخة الفيلم من خلال المونتاج. وقد يراها الــبعض مــستهلكة للوقــت، لكننى اكتشفت أنها العكس تمامًا. إن عدم التوليف مبكرًا قد يؤدى إلــى اختيــارات خاطئة، لأننا لم نستغرق بما فيه الكفاية فى المادة المصورة، ولم نسمح للمادة بــأن تتحدث إلينا. إن هذا يؤدى على الأرجح إلى الاضطرار إلى البحث فى الالتقاطــات التى لم نستخدمها، وهى عملية سوف تتكلف كثيرًا من الوقت.

النسخة الخشنة الأولى:

الآن تكون اللقطات قد تم اختيارها من التقاطات الكاميرا وتجميعهــا معًــا، باستخدام الرؤية النهائية للمخرج قبل التصوير. إن تلك إحدى المراحل المثيرة فــى عملية صنع الفيلم: مشاهدة الأداء التمثيلى الذى يجعلك تضحك أو تشعر بــالحزن، قوة النبضات السردية عندما يتم تعزيزها بواسطة القطع المونتاجى، تــدفق الــسرد مع تكشف أحداث القصة على الشاشة. لكن هذه المرحلة قد تكون بالغــة الإحبــاط أيضًا، فهنا نبدأ فى رؤية الأخطاء، مثل نبضات الأداء التى لم نحصل عليها لأننا لم نؤكد عليها، وأخطاء الحذف عند اختيار لقطاتنا لأننا لم نكن من "الذكاء" بمــا فيــه الكفاية لندرك الحاجة إلى زاوية معينة، أو أن هناك لقطة ناقصة لأنه لم يكن لــدينا وقت أو أن الإضاءة لم تكن مضبوطة آنذاك. **إن رؤيتنا البصرية الأصلية لا تتحقق كاملة أبدًا على الشاشة.** ومع ذلك، إذا اتبعنا منهج هذا الكتاب، فإن فرصة وجــود خطأ أو حذف سوف تقل إلى أدنى حد ممكن.

إن تلك هى المنطقة التى يجد المخرج المبتدئ نفسه على الأرجــح مــصابًا بخيبة الأمل فى أداء الممثلين. لا تلق باللوم على الممثلين، إنــه خطــأ المخــرج. إذن ماذا يمكن أن نصنع بشأن الأداء فى غرفة المونتاج؟ الكثير، من الحق القــول إن قصتك سوف تتغير قليلاً أو كثيرًا، طبقًا لقدر "الحذف من الأداء" الــذى ســوف نجريه، لكن على أمل أن يبقى الجوهر ولن تفقد القصة كثيرًا.

ومن المشكلات الأخرى أننا قد نرى عيوبًا في السيناريو، إن القصة لا تُحدث أثرها المطلوب، إنها ليست واضحة، أو الأسوأ أن تكون غير مثيرة للاهتمام.. إن هذا يتطلب حلاً من جانب المخرج. من الضروري أحيانًا أن يبتعد المخرج عن الفيلم لفترة من الوقت – ينظف قريحته الفنية مرة أخرى ويعالج الأمر من جديد. وما نأمله هو أن نجد بعض الإمكانية المتاحة في الطريقة التي نروي بها قصتنا، وعلى المخرج – بمساعدة المونتير – أن يجد الحلول.

هل هذا يعني أن إصراري على توليف الفيلم في رءوسنا قبل التصوير مضيعة للوقت؟ على العكس تمامًا، إنه يعني أن المخرج لا يزال محتاجًا لمزيد من الضبط، يجب أن يسير في العمل من السيناريو إلى الشاشة مرات أكثر، لذلك فإن في الفيلم التالي سوف يكون العمل في السيناريو على الورق وفي الذهن أكثر وضوحًا بفضل تجربتنا الحالية. إن تلك نقطة أساسية. ليست لدينا فرص عديدة لصنع الأفلام، لذلك يجب أن نتعلم بأقصى قدر ممكن من كل تجربة نقوم بها.

إذا كنا فنانين حقيقيين، لن نرضى أبدًا عن عملنا. لقد قال ميلوش فورمان ذات مرة لطلبته: إن الحرفي يعلم دائمًا أن عمله جيد أم لا، لكن الفنان لا يعلم ذلك أبدًا. وعندما سئل بازان لماذا كانت بعض أفلامه أقل جودة فنيًا من أفضل أفلامه، أجاب: "إن هذا هو جمالها".

النسخة الناعمة:

بعد أن نجحنا في جعل الأجزاء الكبرى من القصة تترابط معًا، فقد حان الوقت للضبط الناعم للفيلم. تسعين في المئة من هذه المرحلة سوف تتضمن تقصير المشاهد، فسوف نجد أن بعض اللقطات زائدة الطول أو غير ضرورية، وربما بعد أن نفعل ذلك ثلاث مرات – أو ربما سبع – للفيلم كله، سوف نتأكد أن هناك مشهدًا يمكن حذفه لأنه زائد أو يكرر ما نعرفه. لكن ربما كان المشهد يضحكنا، أو ربما

كان فيه سطر حوار بليغ، ومع ذلك فإن السؤال الذى نطرحه: **هل يخدم القصة ككل؟** إنه ناجح كوحدة قائمة بذاتها، لكن هل يُثقل الفيلم بدقيقة زائدة أو دقيقتين سوف يجعلانك تدفع ثمنهما عند المشاهدة؟ تذكر أن زمن الفيلم هو **مسألة درامية**، وهو يمكن أن يكون ميزة أو عيبًا، طبقًا لظروف. لقد كان ويليام فوكنر، أحد أعظم الروائيين الأمريكيين بلا منازع الذى اشترك فى كتابة عدة سيناريوهات، يقول عن حذف مادة يحبها، بسبب أنها تعترض القصة ككل: "أحيانًا تضطر إلى قتل بعض الأعزاء الصغار".

ومن خلال هذه المرحلة، يجب فحص أداء الممثلين بعناية. هل الشخصية يمكن تصديقها؟ مثيرة للاهتمام؟ إن لم تكن راضيًا تمامًا – لشئ يثير ضيقك – فإن هذا هو الوقت الذى يجب أن تعود فيه للالتقاطات لم تخترها من قبل. انظر مرة أخرى للالتقاطات أو لأجزاء منها. لأكثر من مرة شعرت بالسعادة والدهشة لأننى وجدت فيها شيئًا أفضل، حتى ولو لنبضة واحدة. **كن صارمًا لأن المتفرج سوف يكون أكثر صرامة.**

الموسيقى والصوت:

إننى أقترح بشدة أن يكون معك مونتير خبير للصوت لكى "يبنى" تراكات الصوت، يقوم بالتحضير للمزج الصوتى. وكما هى الإضاءة بالنسبة إلى مدير التصوير، فإن مونتير الصوت لديه المعرفة والخبرة التقنية التى لا يملكها المخرج على الأرجح. ومثل مدير التصوير، فإنه يمكن الاعتماد عليه فى تقديم اقتراحات إبداعية مدهشة. ومع ذلك فإن للمخرج الكلمة الأخيرة فى **توزيع وتنظيم الصوت** لأنهما جزء من عمله، إنه الذى يقرر متى وأين نستخدم الصوت المحيط، ومن أى نوع، لأن ذلك بالغ الأهمية فى خلق التوتر الدرامى أو خلق الجو الملائم تمامًا.

ومن الأفضل أن تفكر فى كيفية استخدام الصوت فى مراحل مبكرة من تصورك للفيلم. كان سكيب ليفسى مهندس الصوت الذى عمل مع سبايك لى، ويتم بيرتون، والأخوين كوين، وقد أخبر زميلى المخرج بيتى جوردون: "إن كنت تريد صوتًا مثيرًا للاهتمام، قم بالتصوير وأنت تضعه فى اعتبارك". وفى بعض الأحيان يعنى ذلك ببساطة أن تترك له مكانًا.

وبالطبع فإن الموسيقى يمكن أن تكون مفيدة إلى حد كبير فى خلق الجو والتوتر. هناك أفلام أنقذها شريط الصوت، لكن لا تعتمد على ذلك. الموسيقى عنصر متكامل، وليس إضافة للقصة. وهى أيضًا ذاتية جدًا، ومعظم المخرجين سوف تكون لديهم فكرة بسيطة عن نوع الموسيقى التى يريدونها لفيلمهم، وهذا جيد كبداية. وإذا كان يتم تأليف الموسيقى خصيصًا للفيلم، فإنه يمكن للمخرج التواصل مع المؤلف الموسيقى بشأن إحساس المخرج بالمهمة الدرامية التى يجب أن تؤديها الموسيقى، والجو الذى تساعد فى خلقه أو أى تيمة سوف تجسدها. ومثلما هى الحال فى اختيار بقية المعاونين، فإن الاعتبار المهم بالنسبة إلى المخرج هو إذا ما كان المؤلف الموسيقى سوف ينصت إلى أفكارك. وبالطبع سوف تكون له أفكاره الخاصة به، ونرجو أن تكون أفكارك مثيرة للاهتمام. كن منفتحًا، فأنت لا تفعل مجرد إضافة الموسيقى إلى الفيلم، ولكن فى الوقت ذاته، يجب أن تحصل على نتيجة واضحة.

استمع إلى الموسيقى بعد وضعها على الصورة. شاهد ذلك مرة بعد أخرى. إن لم تكن ناجحة، إذا كانت غريزتك تخبرك بأن هناك شيئًا خطأً، صدق غريزتك، وانقل ذلك للمؤلف الموسيقى.

إن الموسيقى موجودة حولنا فى كل مكان من عالمنا المعاصر. إنها تدور على الكمبيوتر الذى أكتب عليه هذا النص. لكن هذا لا يعنى أننى أستطيع استخدمها لفيلم ذى أهداف تجارية. يجب ضمان حقوق المؤلف، وفى بعض الأحيان

يتطلب ذلك دفع بعض المال. إذا كانت المقطوعة الموسيقية مهمة بالنسبة إليك، حاول الحصول على موافقة صاحبها. كانت إحدى طالباتى قد كتبت وأخرجت فيمًا مدهشًا طوله عشرون دقيقة، وأرادت حقوق مقطوعة لرافى شانكار وجورج هاريسون، وكانت قد استخدمت المقطوعة كأساس لشريط الصوت عند العمل فى المونتاج، وعندما حان الوقت للمزج الصوتى النهائى لم تستطع أن تجد بديلاً، لقد كانت هذه المقطوعة ملائمة تمامًا. وكما توقعنا، لم توافق الشركة المنتجة للشريط الموسيقى، لكنها أصرت، مثلما يجب أن يفعل كل المخرجين، وأرسلت رسالة عبر البريد الإلكترونى إلى رافى شانكار، وأخبرته بطابع الفيلم، وخلال ثلاثة أيام أرسل لها موافقته وساعدها فى الحصول على موافقة هاريسون والشركة الموسيقية. لا تعتمد كثيرًا على أن هذا سوف يحدث معك، ولكن لن يضيرك أيضًا أن تحاول. يجب أن يحفظ كل المخرجين هذا القول المأثور عن ظهر قلب: "**الإيجابية تولد الإيجابية، والسلبية تولد السلبية**".

تقفيل الفيلم، أو كيف تعلم أنه انتهى؟

نحن نواجه مفارقة عند نهاية مرحلة المونتاج. إننا نريد أن ننهى هذا العمل، لكننا لا نستطيع أن نتركه ينتهى. الموقف الأول قد يؤدى بنا إلى تخطى خطوات مهمة فى مونتاج "النسخة الأخيرة" (أو فى نهاية لعبة المونتاج)، أما الموقف الثانى فيؤدى بنا إلى الدوران حول أنفسنا، دون أن نقدم حلاً حقيقيًا لمشكلات الفيلم. سوف نستمر فى أن نقطع كادرًا هنا وكادرًا هناك، ونضيف لقطات، ونعيد مونتاج بعض المشاهد، فى محاولة لا تنتهى أبدًا من البحث عن الكمال. لن يصل الأمر أبدًا إلى الكمال، **فالكمال ليس سمة جمالية**.

وربما كان الخطأ الأكبر الذى يقع فيه طلبتى من خلال المونتاج هو أنهم لا ينظرون مرات كافية إلى الفيلم بعد اكتماله (قبل مزج الصوت وتقفيل الفيلم).

ويجب أن تكون مرات المشاهدة متباعدة حتى تبتعد عن الفيلم، على الأقل لإجازة نهاية الأسبوع. (قد يكون أحد الأسباب فى أن المخرجين ليس لديهم الوقت لمشاهدة الفيلم مرة بعد أخرى هو أنهم لم يضعوا ذلك فى اعتبارهم عند وضع جدول صنع الفيلم. هذه المرة قد يتسبب الضغط فى الضرر للفيلم، وهذا مبرر لضرورة أن يشرف المخرج على النواحى الفنية والإدارية معًا). وهذه المشاهدات المتكررة أكثر فائدة للمخرج المبتدئ، الذى يجد- فى العادة - صعوبات أكبر فى أن "يرى" نتائج فنه ببعض الموضوعية، وهو أمر ليس متاحًا تمامًا حتى للفنان الناضج فى مجال صناعة الأفلام. إنس الآن موضوع الفن، وركز على الحرفة فقط، هل هذه اللقطة شديدة الطول، هل هذا السطر من الحوار ضرورى، هل النبضة السردية واضحة؟ هذا بالنسبة لك.

المتفرج والشاشة الكبيرة:

يجب أن يتألف الجمهور من بعض العارفين بالسينما، بعض الناس الذين يمكن أن تأخذ منهم ردود أفعال موضوعية. قد لا يفيدك كثيرًا هنا أفراد عائلتك وأصدقاؤك. ويمكن لهذه العروض أن تُجرى فى غرفة المونتاج أو على شاشة صغيرة. اسأل أسئلة محددة. هل يفهمون القصة، فيما يخص دوافع الشخصيات؟ ماذا يثير ضيقهم؟ وبعد عدد من هذه العروض الصغيرة، يكون الوقت قد حان لعرض الفيلم على جمهور أكبر (بين ١٠ أفراد و ١٢ فردًا) على شاشة كبيرة. سوف تستطيع هنا أن تحكم على "الشعور" السارى فى غرفة العرض. قد يبدو الإيقاع أبطأ مما كان عليه على الشاشة الصغيرة. انتبه إلى هذه الظاهرة، فهى حقيقية.

عندما ينتهى العرض، أنصت بعناية إلى التعليقات. إن لم تكن تعليقات محددة وغير متعلقة بأمر يمكن إصلاحه، لا تلتفت إليها. من اللطيف أن يعجب كل

الناس بفيلمك، لكن هذا قد لا يحدث. وحتى لو أعجبوا، فقد يكون هناك احتياج لمزيد من العمل على الفيلم، أشياء يمكن إصلاحها من خلال المونتاج أو الصوت أو الموسيقى. وهذا أيضًا هو الوقت الذى ندرك فيه، دون إمكانية للإصلاح – فنحن لا نستطيع خداع أنفسنا أكثر من ذلك – أن المشهد الذى لم نكن متأكدين منه هو فى الحقيقة أسوأ مما نظن، أو أن غياب لقطة مكبرة قد دمر القصة. إن هذا وقت يتطلب شجاعة غير عادية. وقد نفكر فيما لا يمكن التفكير فيه إعادة التصوير. (نأمل أن ضرورة إعادة التصوير يتم التعرف عليها مبكرًا، لكن إن كان هذا لم يحدث، فالآن هى الفرصة الأخيرة. لقد عدت أنا نفسى إلى إعادة التصوير، وهو ما فعله من المخرجين المشهورين. كما أننى رأيت طلبتى يتخذون هذا القرار، ويحولون فيلمًا فاشلاً إلى فيلم يتقدمون به إلى شركات الإنتاج كـ "بطاقة تعريف").

السمة الأهم فى المخرج هى أن يكون لديك فيلم جيد بقدر الإمكان، وذلك بعد التأكد من الوضوح. وهذا يتطلب عادة جرعة كبيرة من التمسك بالرأى، وهى سمة أخبرنى كازان بأنها مهمة – ولعلها الأهم – من الموهبة.

الجزء الثالث

تنظيم الحدث فى مشهد "أكشن"

الكل يعرف ما هو مشهد الأكشن، حتى لو كانت هناك أنـــواع عديـــدة مـــن الأنماط الفيلمية المختلفة. وما هو مشترك بين مشاهد الأكشن هو أنها تحتوى كلهـــا على **فعل مادى صريح وواضح**. والصعوبة التى تواجهها الشخصية أو الشخصيات فى المشهد تكون دائمًا تهديدًا ماديًا – سواء كان بركانًا أو عـــدوًا يحمـــل ســـلاحًا أو وحشًا – وهذا التهديد يمكن مواجهته فقط بفعل مادى أو جسمانى. والأفلام التى تحتوى على عدد كبير من مثل هذه المشاهد تسمى أفلام الأكـــشن، لكـــن مـــشاهد الأكشن توجد أيضًا فى أفلام الدراما والكوميديا. وقد يظهر الخطر أمام البطل فجأة على نحو غير متوقع، أو قد يختار البطل أن يذهب إلى الخطر للعديد من الأسباب: إنقاذ شخص ما، القبض على شخص ما، أو حتى ليهرب بجلده. فى كل الحـــالات، فإن حل عقدة المشهد تأتى من خلال فعل مادى.

ولعل من الواضح بالنسبة إلى القارئ أن هذه المشاهد تحتاج إلـــى اهتمـــام خاص من المخرج. وربما كان من الواضح أيضًا أنه نادرًا ما يحصل المخرجـــون على التدريب على تنفيذ هذه المشاهد خارج صناعة فيلم أكشن، وعندما تأتى هـــذه الفرصة فلا يكون هناك وقت لإجراء بروفات عليها خاصة عندما تتضمن أعـــدادًا كبيرة من الكومبارس، أضرارًا كبيرة (مثـــل احتـــراق ســـيارة أو تهـــدم مبنـــى– المترجم)، أعمال خطرة، مؤثرات خاصة. والأرجح أن أول مشهد أكشن بالنـــسبة إليك سوف يحتاج إلى رؤية بصرية مسبقة، وهذا أمر مهم للغاية. والسؤال هنا: ما أفضل طريقة للتحضير؟

من المهم أولاً أن يعود المخرج نفسه إلى الطريقة التى يقوم بها المخرجون العظام بتنفيذ مثل هذه المـــشاهد، ســـواء كانـــت "الـــساموراى الـــسبعة" (١٩٥٤)

لأكيرا كيروساوا أو "العصابة الفرنسية" (١٩٧١) لويليام فريدكين، أو "النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠) لآنج لى أو "المصارع" (٢٠٠٠) أو "سقوط طائرة الصقر الأسود" (٢٠٠١) لريدلى سكوت أو "السيد والقائد" (٢٠٠٣) لبيتر وير أو "رايات آبائنا" (٢٠٠٦) لكلينت إيستوود أو "الحشد" (٢٠٠٦) لجونهو بونج أو "إنذار بورن" (٢٠٠٧) لبول جرينجراس. والقائمة لا تنتهى، لكن الأفلام التى سوف تختار دراستها تعتمد على علاقتها الوثيقة بالمشهد الذى تقوم بتحضيره. إن الأمر ليس أنك سوف تنسخ ما صنعه الآخرون، لكن دراسة مشهد أكشن منفذ ببراعة دراسة دقيقة سوف يجعلك تعرف ما هى العملية التى يقوم بها المخرج لتنفيذه.

وقد تتضرر بعض مشاهد الأكشن بسبب أن المخرج قد "قطع أوصال" المشهد إلى أجزاء مثيرة للتشوش، دون أن يقوم بما فيه الكفاية بحل الانفصال بين الشخصيات وبعضها بعض، أو بين الشخصيات والأشياء، مثل أن يكون هناك مسدس لا نعرف من هى الشخصية الأقرب إليه – هل هى الطيب أم الشرير – أو عندما لا نعرف أبدًا جغرافية المكان فى مشهد مطاردة، فإننا نفقد جزءًا كبيرًا من قوة المشهد. وعندما تشاهد هذه المشاهد – حتى التى صنعها مخرجون عظام – استخدم حاستك النقدية لتحكم إذا ما كان المشهد أعطاك المعلومات الضرورية لكى **تفهم وتتذوق** ما يحدث.

وفى الفصل التالى سوف نستكشف المبادئ العامة التى يمكن أن تنطبق على أى مشهد أكشن، وسوف نستخدم هذه المبادئ لتحضير إعدادات المشهد وتصميم الكاميرا لمشهد أكشن من سيناريو "بالغ السهولة" وهو سيناريو فيلم روائى طويل لم يتم إنتاجه، من تأليف مؤلف هذا الكتاب. لقد اخترت هذا المشهد لأن المشهد يكاد يتركز فى البطل أو ردود الأفعال تجاهه، لذلك يجب أن نتعامل مع الحدث المستمر (على عكس الحدث المتوازى كما فى مشاهد المعارك حيث يوجد عديد من الأفعال

المهمة التى تحدث فى وقت واحد، والتى يجب تقديمها لكى تكـون هنـاك صـورة كاملة). ومن خلال تعلم كيفية التخطيط لحدث مستمر، يمكننا بـسهولة أكثـر تنفيـذ المشاهد التى نملك فيها حرية أن نبتعد عن البطل أو تضطرنا القصة إلى ذلك.

وكما هى الحال مع "قطعة من فطيرة التفاح"، سوف تمـضى - قبـل بـدء التصوير - فى تخيل كيف سنقوم بمونتاج إعدادات الكاميرا معًا. واهتمامنـا الأول هنا هو أن نبقى على المتفرج جنبًا إلى جنب مع الحدث المستمر، وفى الوقت ذاتـه نستخدم تجاوز زوايا الكاميرا، وحجـم الـصورة، و/ أو الحركـة، لكـى نتـرك أثرًا دراميًا، بالإضافة إلى الكشف عن العالم النفسى للشخصيات، فعادة مـا يمكـن قراءة العالم الداخلى لشخصية ما من خلال أفعالها الصريحة. وتتابع هذه الـصور وراء بعضها يشبه النبضات السردية، لكن هناك عنصرين فى المشاهد الدرامية كما قدمناهما فى هذا الكتاب "نقطة الارتكاز والوحدات الدرامية" تكـون أقـل علاقـة بمشاهد الأكشن، لأن الكشف عن الفعل الصريح قد **لا يحتاج** إلى أن "يتقيد" بهـذين العنصرين. ومع ذلك، فإنه يجب الانتباه إلى بناء البداية، الوسط، النهاية؛ كما هـى الحال فى البناء السيمفونى: البداية مع تقديم الخطر، ثم تزايد الحدث فـى اسـتجابة للخطر ليصل إلى ذروة، ثم إبعاد الخطر بما يؤدى إلى استرخاء التوتر.

الفصل الثالث عشر

إعداد المشهد والكاميرا فى مشهد الأكشن
من سيناريو فيلم "بالغ السهولة"

ملخص: **جورج**، فى منتصف الثلاثينيات، يعود إلى مسقط رأسه بعد غياب دام عشرة أعوام، وقد قام لتوه بزيارة أبيه المصاب بغيبوبة فى المستشفى، حيث تقابل بالصدفة مع توم، صديقه من أيام المدرسة الثانوية، الذى يعمل الآن سائق سيارة إسعاف، ويعرض على جورج أن يوصله.

خارجى. طريق زراعى – نهار

السيارات المرصوصة خلف بعضها تزحف ببطء بسبب الزحام. سيارة الإسعاف محشورة بين صفوف السيارات، أضواؤها تومض بلا فائدة.

تــــوم : عالم مجانين كتير نقلوا هنا بعد انت ما مشيت. لو جيت فى أجازة عيد العمال هاتلاقيها أفضى من كده. بس ما عادتش زى أيام ما كنا صغيرين. تصدق إنى ما اعرفش نص الناس اللى فى الحى بتاعنا، وأسعار البيوت غليت بسبب الفلوس اللى بيدفعوها. على فكرة إذا ما كانش أبويا ساب لى البيت كان زمانى دلوقت فى الشارع.

جورج ينظر فى فضول وتركيز من خلال زجاج النافذة إلى جانبه.

جورج : فيه حاجة غلط.

تــــوم : ما أنا باأقول لك، كل حاجة غليت بسبب الفلوس اللى بيدفعوها.

جورج : **(يضغط على الكلمة)** البلدوزر.

هناك بلدوزر يقتحم "جراج" سيارة ويحطم جانبًا منه.

داخلى/ خارجى. سيارة الإسعاف – مستمر

تــــوم : **(يلاحظ)** يا نهار اسود.

البلدوزر يتجه الآن إلى منزل جديد فاخر.

جورج : **(يلتفت إلى توم)** تفتكر نقدر نعمل حاجة؟

تـــوم : فيه طريق للسكة دى قدام.

توم يشغل "سارينة" سيارة الإسعاف، وينفع إلى الحارة المعاكسة ويسرع.

هناك سيارة بورش تندفع خلف سيارة الإسعاف لتستغلها فى السير عكس الاتجاه.

أضرار تحدث بسبب سير سيارة الإسعاف فى الطريق المعاكس، بما يضطر السيارات إلى الاندفاع إلى خارج الطريق.

جورج : خلينى أخرج.

تـــوم : ما تقلقش، أنا رحت مدرسة سواقة اتعلمت فيها الكلام ده.

جورج : يمكن أقدر أوصل له على رجلى أسرع!

تـــوم : ماشى.

سيارة الإسعاف تنحرف فجأة إلى الحارة اليمنى للطريق.

السيارة البورش خلفها فقدت ما كان يحميها، تتواجه وجهًا لوجه مع سيارة مقبلة، فيختار قائدها أن يندفع إلى كشك بيع فواكه على الطريق.

تنزلق سيارة الإسعاف لتقف عند الناحية اليمنى فى الوقت الذى يقفز فيه توم منها ويبدأ فى الجرى عبر الحقل.

خارجى. ممر سيارات/ منزل جديد فاخر – نهار.

محام يضع على عينيه نظارات ذات إطار أحمر، يرتدى قميصًا رياضيًا، و"شورت"، يغسل سيارته "الجاجوار". يستدير ليرى:

وجهة نظر المحامى.

البلدوزر يندفع نحوه، وجورج يطارد البلدوزر.

المحامى : اعمل حاجة!

جورج : لو فيه حد فى البيت أحسن تخرجه.

جورج يقفز على البلدوزر، ويجد سائقه الغائب عن الوعى قد سقط داخل "الكابينة" على ذراع التشغيل، يحاول أن يبعده عنه.

المحامى : وقف البتاع ده وإلا هاأرفع عليك قضية وآخد آخر مليم معاك.

المحامى يقفز مبتعدًا عن سيارته الجاجوار فى الوقت الذى يجرف فيه البلدوزر السيارة ويدفعها من خلال جدار المنزل.

داخلى. غرفة المعيشة - مستمر

الغرفة فاخرة.

زوجة المحامى تصرخ من الشرفة فى الأعلى، بينما يتحطم كل شيء: المقاعد، المناضد، المساند - تحت البلدوزر.

هلع ورعب كاملان.

زوجة المحامى : لا! لا! لا!

يندفع البلدوزر فى اتجاه لوحة كبيرة لشخصيتين فى قبلة، البلدوزر يندفع من الجدار الخلفى.

خارجى. الفناء الخلفى - مستمر

البلدوزر يخرج من خلف المنزل، فى الوقت الذى تنزلق فيه سيارة نفايات ذات عشرة إطارات و"تفرمل" على بعد عشر ياردات.

كاثرين بيدفورد، فى الثلاثينيات، تقفز من السيارة، ترتدى "الجينز" و"تى شيرت"، وأحذية العمل.

كاثريـــن : بابا!

جورج ينجح فى إبعاد جسد سائق البلــدوزر عــن ذراع القيـــادة، يوقف البلدوزر.

والد كاثرين يسقط على الأرض، ميتًا.

كـــاثرين تجــرى نحـــو أبيهـــا، تنحنـــى علـــى الأرض بجانبـــه وتضرب صدره.

كاثريـــن : بابا! بابا، ما تسبنيش!

المحامى : (يجرى نحوها) بصى عمل إيه فى بيتى، وعربيتى! شايفة! مين اللى ها يدفع تمن كل ده؟ لوح وأنتيكات مالهاش تمن اتدمرت علـــى إيـــد الأهبل ده! مش ممكن يتعوضوا! أنا هاأشوف..

كاثريـــن : انت سافل!

كاثرين تقفز واقفة وتلكم المحامى فى وجهه، ثم تبـــدأ فـــى رفـــسة مرات عديدة.

المحامى : بطلى، انتى يا مجنونة!

يتردد جورج للحظة ثم يقرر أن يتدخل. يقفز من البلدوزر، يـــسحب كاثرين بعيدًا عن المحامى، تقاوم ذراعيه لكى تتحرر منه.

المحامى : أنا هاأوديكى السجن تقضى بقية حياتك فيه!

كاثريـــن : سيبنى!

جـــورج : مش هاأسيبك إلا لما تهدى!

كاثرين تحاول أن تخلص نفسها من ذراعى جـــورج، تلكمـــه فـــى وجهه. جورج يمسك ذارعها بقوة إلى صـــدره، ليبطـــل مقاومتهـــا العنيفة له. هى تبدأ فى البكاء. يستمر جورج فـــى الإمـــساك بهـــا. هى تقبل احتضانه المواسى لها.

نسمع صوت السارينة من سيارة الإسعاف يقترب.

تطوير السيناريو:

الصورة التي ولدت هذا الفيلم (المفهوم الدرامى المهم الذى عرفنى به زميلى فى كولومبيا، الأستاذ لويس كول) بدأت مع صورة البلدوزر الذى يمضى فى "جراج" سيارة وبداخله سائق غير واعٍ. استمرت هذه الصورة لأعوام طويلة فى ذهنى، لكن صورة واحدة لا تصنع قصة. ثم جاء إلى خاطرى أنه ربما كان السائق ميتًا، مما أدى به – من خلال مسار لا واعٍ – إلى إحدى الذكريات.

فى طفولتى كنا نقيم فى منزل توجد على الناحية المقابلة منه سيارة كبيرة لنقل الموتى، كنت أنا وعائلتى نجلس فى الشرفة الأمامية فى الجو اللطيف، ونشاهد الجنازات عبر الشارع. قادتنى هذه الذكريات فى النهاية إلى صورة مجازية أفادتنى كثيرًا فى كتابة السيناريو: أيًا ما كان المكان الذى نعيش فيه بالفعل، فإننا نعيش حياتنا فى شارع توجد فى الناحية المقابلة منه سيارة لنقل الموتى. الآن كنت أخيرًا فى طريقى لتطوير قصة سمحت لى باستخدام البلدوزر الذى يحطم حظيرة سيارات، ولكن حتى لا يكون هذا المشهد بلا مبرر، كنت أحتاج شيئًا آخر، وكان هذا الشىء هو كاثرين، وكان هذا هو مشهد دخولها إلى الفيلم. كما كنت أحتاج إلى أن أجعل المشهد أكبر لكى أضيف الدراما إلى وجه آخر من شخصية جورج، لكن الأهم هو أن أؤسس إمكانية واحتمال وجود مشاهد بالغة تحتوى على الفكاهة والعاطفة المتدفقة معًا فى وجه الموت، ومن هنا جاء المحامى، السيارة الجاجوار، المنزل واللوحة.

قيام المخرج بالإعداد لإخراج مشهد أكشن:

هذا المشهد للأكشن، بالإضافة إلى المشاهد السابقة فى الفصل الأول من الفيلم، يؤسس معايير طابع الفيلم إنه كوميديا درامية وليس فيلم أكشن، لهذا فإن هذا

المشهد لا يحاكى – ويجب ألا يحاكى – مشهد أكشن صرفًا، ومع ذلك فإنه يجب أن يكون مثيرًا، ويجب أن يبتهج المتفرج لمصير سائق السيارة البورش، ومصير سيارة ومنزل ولوحة المحامى، ويجب أن يتأثر المتفرج أيضًا بحزن كاثرين. إننا لن نُجبر الفيلم على أن يغير نمطه، لذلك فإن مهمتنا هى تصميم مشهد أكشن يعطى التشويق، الفكاهة، العاطفة الجياشة التى يتطلبها السيناريو.

من أين البداية؟

فى ذهنى كانت صورة لموقع الحدث عندما كتبت السيناريو – وكان هذا ضروريًا لكى أصف الحدث – وكل منكم سوف يستدعى صورته الخاصة عندما يقرأه: الطريق وقد احتشد بالسيارات، والبلدوزر يقتحم حظيرة السيارة ثم يتجه إلى المنزل، وما إلى ذلك. ويجب أن تكون تخيلاتكم على علاقة ما بتخيلاتى، إذ يجب أن تحتوى على الحدث الذى وصفه السيناريو، ومن هنا أقترح أن تكون البداية.

إذا كان لى أن أرسم الصورة الخاصة بى، فسوف تكون ما أطلق عليه رسم تخطيطى ذهنى، وهو أداة مهمة فى البحث عن موقع التصوير و/ أو بنائه. كان هذا الرسم غائمًا فى ذهنى، وعندما وصلت لمرحلة تخيل إعداد المشهد لم يكن هذا الرسم محددًا بما فيه الكفاية. كان علىّ فى البداية أن أصل إلى منظر تقريبى من عين الطائر (خطة أرضية لمنظر خارجى) يستوعب كل الحدث، ولكى أحقق ذلك لا بد أولاً أن أجيب عن بعض الأسئلة (من نوع الأسئلة نفسها التى طرحناها عند تصميم "قطعة من فطيرة التفاح"). أين كانت سيارة الإسعاف على الطريق؟ وماذا كان موقعها بالنسبة إلى حظيرة السيارة؟ وما موقع الحظيرة بالنسبة إلى المنزل؟ أين يجب أن تتوقف سيارة الإسعاف؟ من أى اتجاه سوف تقترب سيارة النفايات من المنزل؟ أين كان كشك بيع الفواكه من كل ذلك؟ وصنعت عدة نسخ من منظر عين الطائر، وفى كل مرة أقوم بتعديلات لأستوعب الحدث أولاً، ولأعززه ثانيًا.

قد يسأل البعض منكم: هل هذا حقًا جزء من مهمة المخرج؟ أعتقد أنه كذلك، وبالطبع فإن شخصًا آخر يمكن أن يصمم الرسم التخطيطى الأول، فـالمخرج لـه الحق فى أن يفوض ببعض المهام، لكن عندما يحين أوان اتخاذ القـرار النهـائى، فإن ذلك يجب أن يكون قرار المخرج.

و(الشكل ١٣-١) الذى رسمه فنان لوحات القصة أليكس رايس، لا يتـضمن فقط جغرافية الموقع والمعمار (البناءات)، ولكنه يتضمن أيضًا بعضًا مـن الحـدث الرئيسى. لقد نبع هذا الرسم من الوصف فى السيناريو، بالإضافة إلى منظر عـين الطائر المأخوذ من آخر رسومى التخطيطية (لم يكن فى الحقيقة هو الرسم النهائى) الذى رسمه أليكس بالقلم الرصاص حتى أصبح كل شىء نهائيًا.

وكما هى الحال دائمًا، وأيًا كان نوع المشهد الذى تضعون التصميم له، مـن المهم أن تتذكر دائمًا المهام التى يجب صنعها داخل المشهد. لقد وضعت تلك المهام ضمن التعليمات التى ذكرتها لفنان لوحات القصة، كما يجب عليك أيضًا أن تتـذكر وظيفة المشهد داخل الفيلم، وتلك بدورها متضمنة فى تعليمات الحدث التـى يجـب على فنان لوحات القصة توضيحها.

الآن تكون قد رأيت وصف الموقع، وأنا أطلـب منـك أن تـضع تـصورًا لتصميم الكاميرا الخاص بك للمشهد كله، وتتصور كيف يمكن لك تصوير الحـدث كما جاء فى السيناريو. (سوف يكون عليك أن تتخيل المنظـر الـداخلى للمنـزل والفناء الخلفى).

ومن الاعتبارات المهمة فى التصميم **إيقاع** المشهد. إنه يكشف عن الحـدث فى البداية ببطء، عندما يقرر جورج وتوم أن يقوما بفعل ما، ليتزايد الإيقاع بدرجة ملحوظة، ويصل إلى الذروة، ثم يبطئ الإيقاع عند النهاية الأخيرة للمشهد ويـصل إلى التوقف: جورج يحتضن كاثرين بين ذراعيه. إنها لحظـة مطلـوب أن تمتـد،

وتصبح أطول. ولأنها نهاية الفصل الأول، فإننا نحتاج إلى أن نضع للمتفرج سؤالاً: ماذا سوف يحدث بين جورج وكاثرين؟ وسوف نملك القدرة على التوزيع الاوركسترالى إلى الإيقاع من خلال حركة الكاميرا وأطوال اللقطات، وسوف نتذكر دائمًا ذلك ونحن نمضى فى تنفيذ المشهد.

مشهد الأكشن فى "بالغ السهولة"/ إعداد المشهد وزوايا الكاميرا لرسام لوحات القصة

ملاحظة: لقد تم تحليل الرسم التخطيطى الذهنى إلى ستة مناظر مختلفة من **عين الطائر**، لتحقيق وضوح كل مرحلة من مراحل الحدث، وقد تم تحديد إعداد الكاميرا ذات الحركة الممتدة باستخدام أكثر من كادر. وقد تم صنع النسخة النهائية من كل من مناظر عين الطائر **بعد** إجراء التعديلات على المخططات السابقة، لتستوعب على نحو أفضل إعداد المشهد والكاميرا. و(الشكل ١٣-٢) يوضح منظر عين الكاميرا مع تطبيق إعداد الكاميرا للمرحلة #١.

خارجى. طريق زراعى – نهار

السيارات المرصوصة خلف بعضها تزحف ببطء بسبب الزحام. سيارة الإسعاف محشورة بين صفوف السيارات، أضواؤها تومض بلا فائدة.

الكثير مما ذكرناه فى الفصول الخاصة بالمشاهد الدرامية سوف ينطبق على مشاهد الأكشن. الضرورة الأولى هى أن تحكى القصة بوضوح، لكى تعطى المتفرج فهمًا واضحًا للظروف. وثانيًا، يجب أن نحاول إعطاء هذه المعلومة للمتفرج بأكثر الطرق درامية وإثارة – أى أن نحاول أن نجعل الحدث كله محتشدًا بالحيوية، ونجعل الصعوبة التى يواجهها البطل ملموسة بالنسبة إلى المتفرج. إن

هدفنا هو تحريك غرائز المتفرج وحواسه، إننا لا نريد منه أن يسترخى فى مقعده ويتفرج دون أن يتفاعل وجدانيًا. وثالثًا، وكما ذكرنا سابقًا، يجب أن يهتم تصميم الكاميرا بالطابع الكلى للفيلم، وهو طابع الكوميديا الدرامية فى هذا الفيلم.

وأول قرار يجب أن نتخذه هو ماذا نريد أن نوضح فى الكادر الأول من اللقطة الأولى، واضعين فى اعتبارنا أن هذا **انتقال** من المشهد السابق حيث كان جورج وتوم (سائق سيارة الإسعاف) جالسين فى السيارة يتحدثان عن الأيام الخوالى. والسؤال هو: هل نكشف عن الطرف الجديد كله مرة واحدة – سيارة الإسعاف محشورة وسط زحام السيارات – أم نكشف عنه ببطء، لنقدم أولاً صف السيارات، ثم سيارة الإسعاف محشورة وسطه؟ إننى أختار الكشف **البطىء**، وهو أداة سينمائية استخدمت المرة بعد الأخرى، ولا تزال ضمن مخزون اللغة السينمائية. إنها تثير سؤالاً: أين نحن وماذا يجرى؟ وفى ظل هذا الاعتبار، يجب علينا أولاً أن نختار الوضع الذى بدأنا به فى إعداد الكاميرا #١، والاختيار المنطقى هو الحارة اليسرى للطريق، واختيار الكشف البطىء يتطلب أن تتحرك الكاميرا (الشكل ١٣-٢).

والتعليمات الموجهة لفنان لوحات القصة فيما يلى سوف نضع تحتها خطًا. (الكاميرا دائمًا فى مستوى العين، إلا إذا أشرنا إلى غير ذلك).

إعداد الكاميرا #١.

<u>لقطة واسعة تتبع/ بانورامية من الحارة اليسرى للطريق</u>، تمر عبر السيارات المرصوصة <u>تزحف ببطء</u> بسبب الزحام (الشكل ١٣-٣). <u>**اللقطة تتبع ببطء مقتربة من سيارة الإسعاف، وتتوقف عليها**</u>، وهى محشورة بين صفوف السيارات. أضواؤها تومض بلا فائدة (الشكل ١٣-٤). لقد جعلت الحوار هنا من خارج الكادر فى الوقت الذى تتحرك فيه الكاميرا. إننا نعلم من الذى يتحدث بسبب المشهد السابق.

تـــوم : (من خارج الكادر) عالم مجانين كتير نقلوا هنا بعد انت مـا مـشيت. لو جيت فى أجازة عيد العمال هاتلاقيها أفضى من كـده. بـس مـا عادتش زى أيام ما كنا صغيرين. تصدق إنى ما اعرفش نص النـاس اللى فى الحى بتاعنا، وأسعار البيوت غليـت بـسبب الفلـوس اللـى بيدفعوها. على فكرة إذا ما كانش أبويا ساب لى البيت كـان زمـانى دلوقت فى الشارع.

جورج ينظر فى فضول وتركيز من خلال زجاج النافذة إلى جانبه.

القطع المونتاجى الأول هو إلى جورج وهو "ينظر فى فـضول وتركيـز"، بما يشير إلى المتفرج أن "شيئًا يحدث"، ويثير فى ذهنه السؤال حول ذلك. والأسئلة بالنسبة إلى المخرج هى: هل تبقى الكاميرا خارج سيارة الإسعاف فى هذه اللقطة؟ ما حجم الصورة؟ ومن أى زاوية؟ والاعتبار الأول هو أنه ليست هناك "حاجة" إلى أن ندخل سيارة الإسعاف فى هذه اللحظـة، وأن القطـع المونتـاجى "الأقـوى" – والأكثر تأثيرًا – سوف يكون من اللقطة الواسعة على جانب سائق سيارة الإسعاف، إلى لقطة قريبة لجورج من الجانب الآخر. والتغيير فى الـديناميكيات المكانيـة – بالإضافة إلى التغيير فى حجم الصورة، يقدم التأثير الدرامى "غير الموجـود فـى مضمون الصورة". وبالطبع لأن اللقطة قريبة على جورج، فنحن نستطيع أن نقـرأ عالمه النفسى ونفهم على الفور أن انتباهه فى مكان آخر. وبالنـسبة إلـى زاويـة الكاميرا، هل نريد أن ينظر جورج إلى يسار الكاميرا أم إلى يمين الكاميرا؟ يمـين الكاميرا سوف يعنى أن البلدوزر قادم فى مواجهة سيارة الإسـعاف، أمـا يـسار الكاميرا فيعنى أن البلدوزر إلى جانب سيارة الإسعاف، وهذا الاختيار الأخير سوف يؤسس صورة أقوى للبلدوزر وهو يحطم حظيرة السيارات (الشكل ١٣–٨).

إعداد الكاميرا #٢.

لقطة متوسطة على جورج وهو ينظر فى فضول وتركيز من خلال زجاج النافذة إلى جانبه، يسار الكاميرا (الشكل ١٣–٥).

جورج : فيه حاجة غلط.

تعليمات خط العين تؤسس لمحور بين جورج والبلدوزر، ويجب إتباعه عندما ينظر توم إلى خارج النافذة.

منظر نظرة الطائر مع إعدادات الكاميرا مطبقة على المنظر للمرحلة #٢ يصوره (الشكل ١٣-٦).

إعدادات الكاميرا #٣

لقطة لاثنين من خلال الزجاج الأمامى لسيارة الإسعاف (الشكل ١٣-٧). لا يزال جورج فى حالة تركيز على البلدوزر، بينما لا يوجد لدى توم فهم لما يحدث، وكذلك فإن المتفرج لا يفهم ما يحدث. (من المفيد لفنان لوحات القصة أن يكون عارفًا بما يدور فى اللقطة إذا لم يكن ذلك واضحًا وصريحًا فى السيناريو، وهو غير واضح هنا).

توم : ما أنا بأقول لك. كل حاجة غليت بسبب الفلوس اللى بيدفعوها.

جورج : **(يضغط على الكلمة)** البلدوزر.

إن ما تفعله اللقطة لاثنين – وهذا ما يوحى به السيناريو – هو إرجاء الكشف عن البلدوزر. وهذا التأخير يثير الفضول فى المتفرج بشأن ما يثير جورج، ولأن المتفرج مضطر إلى انتظار أن يعرف الإجابة، فإنه سوف يكون للكشف تأثير درامى أكبر.

إعداد الكاميرا #٤.

لقطة زاوية واسعة للبلدوزر يحطم حظيرة السيارات (الشكل ١٣-٨)، واللقطة تحتوى على الديناميكيات المكانية لسيارة الإسعاف كما هو موضح فى مناظر عين الطائر للمرحلتين #٢ و #٣ (الشكل ١٣-٦، الشكل ١٣-٢٠).

الكاميرا تحتوى على الديناميكيات المكانية لسيارة الإسعاف، ونحـن ننـسب هذه الكاميرا لوجهة نظر كل من جورج وتوم.

داخلى/ خارجى. سيارة الإسعاف – مستمر.

ليست هناك خطة أرضية لسيارة الإسعاف.

تــوم : (يلاحظ) يا نهار أسود.

إعداد الكاميرا #٥.

لقطة قريبة متوسطة من المقعد بجوار السائق لتوم يمد عنقه إلـى الأمـام، يسار الكاميرا (الشكل ١٣-٩).

الكاميرا تدخل إلى داخل سيارة الإسعاف للمرة الأولى فـى هـذا المـشهد، لتفرّق بين ما قبل وبعد ما أدركه توم، بما يؤسس للقطة التالية للبلدوزر وهو يحطم خلفية حظيرة السيارة.

إعداد الكاميرا #٦.

البلدوزر يحطم الجانب الآخر من حظيرة السيارة، وهو يتوجـه الآن إلـى المنزل الجديد الفاخر.

هناك أماكن عديدة يمكن أن نضع فيها الكاميرا لتصوير البلدوزر وهو يحطم خلفية حظيرة السيارة، لكن إذا أردنا أن نترك تأثيرًا دراميًا على المتفـرج يجـب علينا أن نفعل ما هو أكثر من مجرد إعطاء المعلومة. يجب أن نوحى بالتحطم فى غريزة المتفرج. توقف هنا وفكر للحظة فى احتمالات مواضع الكاميرا. مـاذا لـو وضعنا الكاميرا فوق البلدوزر؟ سوف تكون هناك عفويـة ومباشـرة فـى هـذه الصورة، وإحساس أعمق بالقوة التدميرية للآلة، وفى الوقت ذاته هنـاك تأسـيس

لقدرة الكاميرا الموضوعية على أن "تمضى فى جولة"، وهو ما بدا فى آخر تخيلاتى البصرية سوف يستعمل أربع مرات أخرى. (هذا التخيل المسبق يتيح للمخرج الفرصة أن "يرى" تصميمًا أكثر عضوية، وتكاملاً للعناصر الأسلوبية التى لم تكن موجودة قبل البدء فى العملية).

هناك فرصة درامية أخرى. يقول السيناريو إن البلدوزر "يتوجه الآن إلى المنزل الجديد الفاخر"، ولكن افترض أننا أردنا الكشف عن نبضة، سوف تكون "التحطم"، (من خلفية الحظيرة)، ولكن بدلاً من مجرد التقدم إلى الأمام، وبعد أن يحطم البلدوزر خلفية الحظيرة، سوف ينحرف إلى اليمين، ليكشف بطريقة أكثر درامية عن "هدف جديد" (المنزل). وبالإضافة إلى ذلك، ولكى نخبر المتفرج بأن ذلك هو المنظر "الفعلى" من البلدوزر، سوف نضع سكين البلدوزر فى أسفل الكادر. والخطوة التالية هى أن نعطى هذه المعلومات بوضوح إلى رسام لوحات القصة.

زاوية واسعة (متحركة) من البلدوزر، أعلى سكين البلدوزر التى تظهر فى أسفل الكادر، وهى **تحطم** خلفية حظيرة السيارة وتكشف عن **المزرعة، ثم تنحرف يمينًا وتكشف عن منزل جديد فاخر** (الشكل ١٣-١٠) ومنظر عين الطائر للمرحلة #٣.

جورج : (**يلتفت إلى توم**) تفتكر نقدر نعمل حاجة؟

سوف يكون اختيارى هنا هو لقطة قريبة لجورج لكى أعبر عن إحساسه بضرورة التصرف السريع، وسوف تكون اللقطة من داخل سيارة الإسعاف، لأن تلك الحالة الملحة سوف يقل تأثيرها إذا عدنا إلى التصوير من خارج السيارة.

إعداد الكاميرا #٧.

لقطة قريبة على جورج من داخل سيارة الإسعاف (الشكل ١٣-١١).

تـــوم : فيه طريق للسكة دى قدام.

توم يشغل "سارينة" سيارة الإسعاف.

حوار توم، وهو أن "يبلغ"، يمكن إعطاؤه من خارج الكادر على لقطة لجورج، ولكن بواسطة القطع إلى توم من أجل جملة حواره وهو يعبر عن اللحظة، سوف نؤكد أننا نفهم أن لديه خطة، وفى الوقت ذاته نضع الكاميرا فى المكان الصحيح لكى نظهر توم وهو يضغط على "السارينة". ما الداعى لإظهار ذلك؟ لأن هنا مفهومًا آخر يقوم بدور الإعلان عن بداية حدث درامى، وهو فى هذه الحالة الإسراع لإنقاذ المنزل. عندما يشغل توم السارينة، سوف نقطع إلى خارج السيارة مع بداية صوت السارينة.

إعداد الكاميرا #٨.

لقطة متوسطة على توم من المقعد بجوار السائق (الشكل ١٣-١٢)، نفس زاوية اللقطة #٥.

تتحرك اللقطة **بانوراميًا** من وجه توم إلى يده تتحرك إلى "تابلوه" السيارة ويشغل السارينة.

لماذا يجب أن نستخدم نفس زاوية إعداد الكاميرا #٥، لأنها بالفعل فى المكان الذى يوضح حوار توم وتشغيل السارينة. (وذلك إن لم يكن لديك سبب مبرر لكى تحرك الكاميرا، لذلك أقترح أن تحافظ عليها فى مكانها).

سيارة الإسعاف تندفع إلى الحارة المعاكسة وتسرع. هناك سيارة بورش تندفع خلف سيارة الإسعاف لتستغلها فى السير عكس الاتجاه.

عدسة واسعة الزاوية، تزيد من الإحساس بسرعة السيارة التى تمضى فى الطريق المعاكس.

إعداد الكاميرا #٦.

زاوية منخفضة واسعة أمام سيارة الإسعاف، من **الناحية اليسرى** للطريق. سيارة الإسعاف تندفع فى **الطريق المعاكس** وهى تسرع. **سيارة بورش** تستغل

الموقف وتندفع وراء سيارة الإسعاف (الشكل ١٣-١٣)، منظر عين الطائر للمرحلة #٢ (الشكل ١٣-٦).

أضرار تحدث بسبب سير سيارة الإسعاف في الطريق المعاكس، مما يضطر السيارات إلى الاندفاع إلى خارج الطريق.

لكي نجعل الأخطار أكثر تجسيدًا بالنسبة للمتفرج، سوف أضع إعداد الكاميرا #١٠ بداخل مقصورة قيادة سيارة الإسعاف. ليس هناك مكان آخر سوف يشعر المتفرج فيه بخطورة احتمال اصطدام من المواجهة. والتغيير الجذرى من الزاوية المنخفضة لإعداد الكاميرا #٩ إلى الكاميرا المتحركة من مستوى العين والتى تتجه فى الاتجاه المعاكس، هذا التغيير فى ذاته يحتوى على طاقة كبيرة. وهذا الإعداد أيضًا هو الصورة الثانية للعنصر الأسلوبى الذى تم تقديمه سابقًا، وسوف يستمر فى التصاعد، ليزيد الإحساس بأننا "فى جولة مع الكاميرا فى السيارة".

اللقطة #١٠

زاوية متوسطة واسعة (متحركة) من خلال الزجاج الأمامى لسيارة الإسعاف، تُظهر سيارتين من الاتجاه المعاكس تضطران إلى الخروج عن الطريق (الشكل ١٣-١٤)، منظر عين الطائر للمرحلة #٢ (الشكل ١٣-٦).

جورج : خلينى أخرج.

تـــوم : ما تقلقش، أنا رحت مدرسة سواقة اتعلمت فيها الكلام ده.

جورج : يمكن أقدر أوصل له على رجلى أسرع!

تـــوم : ماشى.

سيارة الإسعاف تنحرف فجأة إلى الحارة اليمنى للطريق.

يمكن تقديم هذا الحوار من داخل سيارة الإسعاف أو من خلال زجاجها الأمامى، لكن تلك اللقطات لاثنين سوف تتسم بالتكرار، والأهم هو أنها لن تعطى الإحساس بالتصاعد المستمر للحدث. وعلاوة على ذلك، نحن فى حاجة إلى حل الانفصال عند تلك النقطة – أن "توصل" معًا سيارة الإسعاف والسيارة البورش فى علاقتهما مع السيارات الأخرى. ويمكننا أن نحقق المهمتين بوضع الحوار على لقطة خارجية، لكن أين سنضع الكاميرا؟ إعداد الكاميرا الذى يحقق المهمتين معًا بقوة واقتصاد سوف يكون فوق السيارات فى وسط الطريق. إذا وضعنا الكاميرا فوق سيارة الإسعاف مباشرة عندما عادت إلى الحارة اليمنى، فإننا نكون قد أنجزنا مهمتين: سيارة الإسعاف تعود إلى الحارة اليمنى (و) تترك السيارة البورش مكشوفة دون حماية. وعندما ننظر إلى الأمام (وهو ما لا بد أن نفعل)، يتم تحقيق مهمة خامسة بامتداد زمن هذه اللقطة العلوية. إنها تؤسس – عن طريق التناقض والتقابل – للتغيير الإيقاعى، وتجاور اللقطات الأقصر التى صورناها فى إعداد الكاميرا #١٢ و #١٣، اللذين سوف يأتيان حالاً.

ملاحظة: هل هناك إيقاع أو سبب عندما تستخدم لقطة واحدة لتحقيق أكثر من مهمة؟ من السهل أن نميز سببًا "بعد استخدام" مثل هذه اللقطة، لكننا نحاول أن نصنع تصورًا مسبقًا لها "قبل التصوير"، لكن السبب البسيط هو أنك إن لم تكن قد جسدت الحدث بقوة فى موقع التصوير، فإن هناك ثمنًا سوف تدفعه فى غرفة المونتاج. هل هناك قاعدة ثابتة يمكن اتباعها؟ لا، إن هناك ظروفًا أكثر من أن تحصى، لكن العامل الحاسم هو طابع الفيلم ورؤية المخرج.

إعداد الكاميرا #١١.

زاوية واسعة علوية من أمام سيارة الإسعاف وهى تسرع فى الحارة اليسرى، وهذه اللقطة تغطى الحوار السابق (الشكل ١٣-١٥)، منظر عين الطائر

للمرحلة #٢ (الشكل ١٣-٦). تنحرف سيارة الإسعاف بسرعة عائدة إلى **الحارة اليمنى**، وذلك فى المكان الوحيد المتاح بين السيارات المتراصة، لتترك السيارة البورش مكشوفة تمامًا.

السيارة البورش فقدت ما كان يحميها. تتواجه وجهًا لوجه مع سيارة قادمة، فيختار قائدها أن يندفع إلى كشك بيع فواكه على الطريق.

لن يفاجئك اختيارى لوضع الكاميرا فى الإعداد #١٢، من خلال الزجاج الأمامى للسيارة البورش. إن هذا هو ثالث استخدام لهذا العنصر الأسلوبى – الكاميرا فى جولة داخل سيارة – لتعبر عن التهديد الغريزى بالتصادم وجهًا لوجه مع سيارة أخرى، بالإضافة إلى التصادم الفعلى مع كشك بيع الفواكه. وفى مرحلة المونتاج سوف يكون لدينا اختياران: الإبقاء على اللقطة كاملة من البداية إلى النهاية (الشكل ١٣-١٦، والشكل ١٣-١٧)، أو نقطع إلى سيارة الإسعاف وهى تنزلق حتى تقف (الشكل ١٣-١٨)، إعداد الكاميرا #١٣ أ على عين الكاميرا للمرحلة #٢ (الشكل ١٣-٦). تخيل بصريًا هذا الاحتمال للحظة، لترى إذا ما كنت توافق عليه.

قطع إلى: السيارة البورش أمامها مكان ضيق لتتفادى التصادم وجهًا لوجه، الآن تتجه إلى كشك بيع الفواكه.

قطع إلى: حركة بانورامية مع سيارة الإسعاف تنزلق حتى تقف على الجانب الأيمن من الطريق.

قطع إلى: السيارة البورش تصدم كشك بيع الفواكه.

كل لقطة منفصلة سوف تصبح أقوى عند مونتاجها معًا بفضل التجاور بين بعضها بعض، بالإضافة إلى التغيير فى الإيقاع بسبب أطوالها الزمنية القصيرة.

إعداد الكاميرا #١٢.

السيارة البورش فقدت ما كان يحميها، تتواجه **وجهًا لوجه مع سيارة قادمة** (الشكل ١٣-١٦)، منظر عين الكاميرا للمرحلة #٢ (الشكل ١٣-٦). يختار قائدها أن **يندفع إلى كشك** بيع فواكه على الطريق (الشكل ١٣-١٧). السيارة مقبلة وكشك الفواكه **يوضعان في الكادر من خلال الزجاج الأمامي للسيارة البورش.**

إعداد الكاميرا #١٣.

تنزلق سيارة الإسعاف حتى تقف على الناحية اليمنى في الوقت الذي يقفز فيه توم منها ويبدأ في الجري في الحقل.

وفي ذهننا فكرة تصعيد الحدث، فإنني أتصور لقطة متوسطة من كاميرا **محمولة على يد تتحرك بانوراميًا مع سيارة الإسعاف** وهي تنحرف بشكل حاد عن الطريق وتنزلق حتى تتوقف، ثم عندما يقفز جورج من سيارة الإسعاف ويجري في اتجاه البلدوزر، **فإن الكاميرا المحمولة بانوراميًا مع جورج تجري خلفه**. لماذا هذا الاختيار بدلاً من لقطة تراكينج ناعمة؟ لأن كادر الكاميرا المحمولة المهتز سوف يترك إحساسًا أكثر مباشرة وإلحاحًا لما يبذله جورج. لماذا من الخلف؟ لأننا من هذه الزاوية نوجه المتفرج مكانيًا لما يدور أمامنا – البلدوزر، المحامي، السيارة الجاجوار، المنزل – وذلك قبل أن نبدأ في تجزئة المشهد. لماذا تصوير "كل" هذا الحدث في لقطة واحدة إذا كنا نخطط للقطع المونتاجي بعد أن تنزلق سيارة الإسعاف وتتوقف؟ لأن تصادم سيارة البورش مع كشك الفواكه هو التوقف الوحيد مع تقديم هذا العنصر الأسلوبي الجديد الذي سوف يشعر به المتفرج، حتى في اللقطة البانورامية السريعة لسيارة الإسعاف التي تنزلق حتى تقف.

الكاميرا المحمولة على اليد، لقطة واسعة متوسطة، تتحرك بانوراميًا من اليسار إلى اليمين مع سيارة الإسعاف وهي تنزلق حتى تتوقف، بينما يقفز جورج منها (الشكل ١٣-١٨)، منظر عين الطائر للمرحلة ٢ (الشكل ١٣-٦).

بينما يجرى جورج فى اتجاه البلدوزر **تتحرك الكاميرا المحمولة بانوراميًا من اليسار إلى اليمين معه** (الشكل ١٣-١٩)، والمنزل والبلدوزر والمحامى والسيارة الجاجوار في الخلفية، **ثم تجرى الكاميرا** وراءه، إلى وضع الكاميرا ١٣ب على عين الطائر للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠).

خارجى. ممر سيارات/ منزل جديد فاخر.

محام يضع على عينيه نظارات ذات إطار أحمر، ويرتدى قميصًا رياضيًا، و"شورت"، يغسل سيارته الجاجوار. يستدير ليرى:
وجهة نظر المحامى.
البلدوزر يندفع نحوه، وجورج يطارد البلدوزر.

إننا نرى فى البداية صورة إشباع كامل، تقول "أليست الحياة عظيمة". ومهمتنا هى إدخال بعض التهديد لحياة الرفاهية تلك. إن تخيلى البصرى الأقوى هو أن تعود الكاميرا إلى البلدوزر (التى استخدمت للمرة الأولى فى "الشكل ١٣-١٠")، مع التقدم باستمرار فى اتجاه المحامى وسيارته. سلاح البلدوزر عند أسفل الكادر للمرة الثانية سوف يكون له تأثير الكادر المألوف، حتى لو كان هذا الكادر يحتوى الآن على صورة جديدة تمامًا.

إعداد الكاميرا #١٤.

لقطة زاوية واسعة (متحركة) من البلدوزر، سلاح البلدوزر فى أسفل مقدمة الكادر، المحامى والسيارة الجاجوار فى الخلفية (على بعد نحو ٢٠ قدمًا) (الشكل ١٣-٢١). اللقطة تشير إلى المحامى وهو يتحول تجاه البلدوزر.

يستدير ليرى:

إننى لا أقترح استخدام وجهة نظر للشخصيات الثانوية إلا إذا كان ذلك ملائمًا للحظة، وتلك هى الحالة هنا. هل هناك صورة أخرى يمكن أن تولد مثل

هذه الطاقة؟ هل المحامى يرى كلاً من البلدوزر وجورج فى الوقت نفسه؟ لا، يرى أحدهما، ثم الآخر. بالنسبة إلى المحامى فإن البلدوزر هو المشكلة، بينما جورج هو الحل. كيف نربط بينهما؟

يجب أن يكون تصميم الكاميرا عضويًا، ويأتى مما جاء من قبل، لكن كما ذكرنا سابقًا لأكثر من مرة فى هذا الكتاب، لا نستطيع - إلا نادرًا - أن نرى الصورة الكاملة (للفيلم كله – المترجم) بينما نحن نتقدم فى التصميم لقطة بلقطة. لكن هناك نصيحة صغيرة تجعلك فى وضع طيب" استكشف أولاً العناصر الأسلوبية التى قدمتها بالفعل". سوف يكون العنصر الأسلوبى هنا هو اللقطة البانورامية، حتى لو كانت عندما تم تقديمها للمرة الأولى؛ فإن الراوى الموضوعى هو الذى قدمها. واللقطة البانورامية سوف تربط بين البلدوزر وجورج، ولن تكون مجرد حركة كاميرا عادية، بل لقطة بانورامية سريعة تحتوى على طاقة (الشكل ١٣-٢٢، والشكل ١٣-٢٣).

إعداد الكاميرا #١٥.

وجهة نظر المحامى: **<u>لقطة متوسطة</u>** على البلدوزر (الشكل ١٣-٢٢). **لقطة بانورامية سريعة إلى اليمين** لنكتشف جورج وهو يجرى فى اتجاه البلدوزر، **ويتحرك من اليمين إلى اليسار فى الكادر** (الشكل ١٣-٢٣)، منظر عين الكاميرا للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠). (يجب على رسام لوحات القصة دائمًا أن يراجع وضع إعداد الكاميرا ويطابقه على عين الطائر قبل أن يرسم اللوحة).

لقد أشرت فى مكان سابق من هذا الكتاب إلى أنه يجب مع لقطة وجهة النظر أن يسبقها أو يتبعها لقطة قريبة أو متوسطة للشخصية، لكى يعرف المتفرج إلى من تعود وجهة النظر، ولأنها تحتوى هنا على الديناميكيات المكانية للمحامى، وهو الاختيار الممكن الوحيد، بالإضافة إلى الإيحاء بحيوية اللحظة.

المحامى : (يصرخ فى جورج) اعمل حاجة!

سوف نحافظ على أن يكون سطر حوار المحامى وهو فى الكادر. نحن لسنا فى حاجة إلى أى شيء خاص هنا. وفى الحقيقة أننا لو حاولنا أن نزيد اللحظة، مثلاً بلقطة زووم سريعة على المحامى، سوف تبدو مقحمة لأنها غير ضرورية. سوف تكفى لقطة واسعة بما فيه الكفاية لكى توضح المحامى وسيارة الجاجوار، وتشتمل على الديناميكيات المكانية لجورج. (إننى أقترح أن توضع الكاميرا عادة "داخل الديناميكيات المكانية للمشهد"، وهى تضم فى هذه الحالة جورج والمحامى. وهذا بالطبع لا ينطبق دائمًا، ففى بعض الحالات تكون الكاميرا خارج الديناميكيات الخاصة بالمشهد أكثر ملاءمة. والمثال على ذلك هو "لقطة استرخاء" للإعلان عن نهاية وحدة درامية أو نهاية مشهد).

إعداد الكاميرا #١٦.

لقطة متوسطة على المحامى والسيارة الجاجوار، ينظر المحامى إلى يسار الكاميرا، وتحتوى اللقطة على الديناميكيات المكانية لجورج.

يؤسس إعداد الكاميرا #١٦ (الشكل ١٣-٢٤) لمحور بين المحامى وجورج يجب الحفاظ عليه. ولأن المحامى ينظر إلى يسار الكاميرا، يجب أن ينظر جورج الآن إليه على يمين الكاميرا.

جورج : (على لقطة المحامى وهو ينظر) لو فيه حد فى البيت أحسن تخرجه!
جورج يقفز على البلدوزر.

هذا الإعداد للكاميرا يكون من الكاميرا الموضوعية (لم تعد من وجهة نظر المحامى)، ولأنها تجاور كادرًا ثابتاً للمحامى، فسوف أختار أن أصور جورج بكادر ثابت بدلاً من العودة إلى الكاميرا المحمولة التى استنفدت الآن أغراضها. يجب أن يجرى جورج "نحو" الكاميرا (من يمين الكادر إلى يسار الكادر)،

وعندما يمر بالكاميرا سوف تمضى فى حركة بانورامية معــه مــن اليمــين إلــى اليسار، وتنتهى الحركة البانورامية مع جورج وهو يقفز على البلدوزر.

سوف أصنع صورة بصرية للقطة التالية على قفز جورج على البلــدوزر: جورج يدخل كابينة القيادة فى البلدوزر من الجانب المقابل، وهــى زاويــة تحقــق الحيوية. ولكى نجعل هذا القطع المونتاجى أكثر نعومة، من الأفضل عند نهاية هذه اللقطة (إعداد الكاميرا #١٧) أن يكون جورج والكاميرا على نفس ارتفاع كابينــة البلدوزر، لذلك أضفت لقطة على رافعة مع جورج وهــو يــصعد إلــى مــستوى الكابينة، بما يسمح بقطع مطابق فى الحدث.

إننا لم نذكر "الزمن الفيلمى" فى هذا المشهد، لكن يجب أن نكون واعين بــه على الدوام، خاصة فى مشاهد الأكــشن. عنــدما نقطــع مــن لقطــة المحــامى (إعداد الكاميرا #١٦) إلى جورج، لا يمكن أن نصوره وهو مستمر فــى الجــرى أكثر من عدة خطوات، لأن من الضرورى الآن أن "يحدث شىء"، مثل أن يــصل جورج إلى البلدوزر. هنا مكان جيد من أجــل "تقــصير" المــسافة بــين جــورج والبلدوزر، لذلك وبمجرد أن نحرك الكاميرا معه بانوراميًا نحو البلدوزر فإن مــن الملائم هنا أن يقفز فوقه. يجب ألا نقوم بتقصير المسافة أكثر من اللازم حتــى لا يشعر المتفرج بذلك، لكن التقصير يكون بما يكفى، وعندما ننتهــى مــن اللقطــة البانورامية إلى البلدوزر يكون اقترابه مفاجئًا للحظة، بما يعطى قوة دفــع. وكمــا أشرت سابقًا، فإن هذه المرونة فى الزمن الفيلمى هى من بين الأدوات المهمة التى يملكها المخرج.

ومن النقاط المهمة التى قد تكون قد لاحظتها هى أنه بسبب لقطة وجهة نظر المحامى لجورج (الشكل ١٣-٢٣)، التى أعادت توجيــه جــورج فــى مواجهــة البلدوزر، فإننا نستطيع الآن أن نضع الكاميرا الموضوعية على الجانــب المقابــل لجورج، ونغير من محوره الأصلى (واتجاه الشاشة الخــاص بــه) فــى مواجهــة

المحامى والبلدوزر. وفى إعداد الكاميرا #١٣ أ (انظر الشكل ١٣-٢٠ لعين الطائر للمرحلة #٣)، يقترب جورج من يسار الكاميرا إلى يمين الكاميرا (الشكل ١٣-١٨). وفى وضع إعداد الكاميرا #١٧ عبر المحور الأصلى، فإن جورج يقترب الآن من يمين الكاميرا إلى يسار الكاميرا (الشكل ١٣-٢٥). وهناك طريقة أخرى هى أن تقوم الكاميرا بتصوير جورج من البروفيل الأيمن

بينما تتحرك بانوراميًا معه فى إعداد الكاميرا #١٣ أ، وبتصوير البروفيل الأيسر له وهى تتحرك معه بانوراميًا فى إعداد الكاميرا #١٧. لأن ذلك سوف يجعل المتفرج يفقد الاتجاه دون تدخل لقطة وجهة نظر للمحامى التى سوف تعيد توجيه جورج والبلدوزر، وبدلاً من أن تخلق تشوشًا فإن هذا القفز فى اتجاه الشاشة سوف يضفى حيوية على اللحظة.

إعداد الكاميرا #١٧.

لقطة قريبة متوسطة على جورج وهو يقترب. يتحول إلى يمين الكاميرا فى اتجاه المحامى (الشكل ١٣-٢٥). تستمر اللقطة **بينما يعبر جورج الكاميرا التى تتحرك بانوراميًا من اليمين إلى اليسار ثم تعلو على رافعة** معه وهو يقفز فوق البلدوزر (الشكل ١٣-٢٦)، عين الكاميرا للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠).

جورج يجد سائق البلدوزر غائبًا عن الوعى وقد تسقط داخل الكابينة على ذراع التشغيل، يحاول أن يبعده عنه.

سوف يحاول جورج أن يصل إلى الكابينة فى اللقطة السابقة (فى لقطة الرافعة الصاعدة) ويدخل الكابينة فى هذه اللقطة. سوف يكون القطع المونتاجى على استمرار الحركة، لكنه سوف يكون أيضًا من اللقطة الواسعة إلى لقطة أضيق كثيرًا على الجانب المقابل للبلدوزر. وبالإضافة إلى خلق تجاور فيه حيوية للصور،

فإن الجانب الأيمن من البلدوزر سوف يتم تقديمه، وهو الجانب الذى سوف تقع فيه بقية الحدث. (إننى أعلم أن ذلك سوف يحدث بفضل تخيلـــى البـــصرى المـــسبق). إن تلك فائدة إضافية لأن الاهتمامات الأساسية هنا هى استمرارية الحدث، ودخـــول قائد البلدوزر إلى الفيلم، حتى على الرغم من أننا رأيناه من قبل من مسافة بعيـــدة، لكنه هنا فى مقدمة الكادر محتلاً إياه.

إعداد الكاميرا #١٨.

لقطة متوسطة لاثنين لجورج وقائد البلدوزر من **الجانـــب الآخـــر** لكابينـــة القيادة (الشكل ١٣-٢٧). المحامى يصرخ فى جورج.

المحامى : وقف البتاع ده وإلا هاأرفع عليك قضية وآخد آخر مليم معاك!

المحامى يقفز مبتعدًا عن البلدوزر.

نحن نستطيع أن ننفذ ذلك بأن نجعل الحدث السابق يقع من منظـــور وجهـــة نظر جورج من خلال نافذة كابينة البلدوزر، وتأسيس اتصال عـــين مباشـــر بـــين جورج والمحامى قبيل جرى المحامى مباشرة. وسوف تـــساعد مـــسَّاحات زجـــاج البلدوزر الأمامى- بوجودها فى مقدمة الكادر- فى تأسيس وجهة نظـــر جـــورج، حتى قبل أن نقطع إلى لقطة قريبة لجورج بينما المسَّاحات تبدو فى الكادر. ومـــع ذلك فإن الاعتبار الرئيسى لوجهة نظر جورج هو أنها - أكثر مما تستطيعه لقطـــة أخرى - تجعل المتفرج يلمس أن جورج قد صعد فوق البلدوزر. وإذا اتبعنا لقطـــة وجهة النظر تلك بلقطة قريبة له، فسوف نستطيع أن "نقرأ" العالم النفسى لجـــورج وهو يتجه بلا هوادة نحو المنزل. (إننا لم نبذل جهدًا كبيرًا فى أن ندخل إلـــى رأس جورج منذ أن بدأ يجرى، ولسنا فى حاجة إلى ذلك، لكننا الآن يجب أن نعيد تقـــديم "وجوده النفسى"، أولاً لأننا نريد أن نرى رد فعله (وهذا سبب قوى فى حد ذاتـــه)، ولكن أيضًا لأن ذلك مهم للفهم الكامل عند نهاية المشهد. وهذه اللقطة القريبة تبقـــى على قدرة الراوى - الكاميرا - حية لكى تحقق ذلك).

إعداد الكاميرا #١٩.

وجهة نظر جورج المتحركة من خلال البلدوزر – عبر النافـذة الأماميـة للكابينة، المحامى يقفز مبتعدًا عن البلدوزر، إلى **يمين الكاميرا**، (الشكل ١٣-٢٨)، منظر عين الطائر للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠).

وعندما نجعل المحامى يقفز من اليسار إلى اليمين، فإن ذلك يؤسس جغرافية المكان التى سوف تتيح لنا القدرة على أن نجعله يعاود الظهور عند خلفية المنـزل، وهو يجرى نحو كاثرين وأبيها، من اليمين إلى اليسار (الشكل ١٣-٤٣). إننا بهذه الطريقة، ودون التفكير فى الأمر كثيرًا، سوف نفهم على الفور الطريق الذى اتخذه "حول" المنزل.

إعداد الكاميرا #٢٠.

لقطة قريبـة لجورج من خلال الزجاج الأمامى للبلدوزر (الشكل ١٣-٢٩)، منظر عين الطائر للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠).

البلدوزر يجرف السيارة الجاجوار...

أين سوف تضع الكاميرا؟ استمر فى التفكير فى الحـصول علـى التـأثير الأكبر. بالنسبة لى سوف تكون الزاوية المنخفضة بينما السيارة الجاجوار فى مقدمة الكادر. ومرة أخرى، فإن التغيير الكبير فى زاوية الكاميرا سوف يعطى – فى حد ذاته – طاقة درامية غير موجودة فى مضمون الحدث.

إعداد الكاميرا #٢١.

زاوية منخفضة من مؤخرة السيارة الجاجوار (الشكل ١٣-٣٠)، منظر عين الطائر للمرحلة #٣ (الشكل ١٣-٢٠).

.... البلدوزر يدفع السيارة الجاجوار من خلال جدار المنزل.

يمكننا أن نقطع إلى الكاميرا مركبة على البلدوزر وهو يمضى عبر ذلك الجدار، وسوف نفعل ذلك، ولكننى عند المونتاج سوف أحاول أن أؤجل هذه اللحظة الحتمية بأن أقطع إلى داخل المنزل حيث كل شيء هادئ.

ملاحظة: ليست هناك خطة أرضية لداخل المنزل؛ لأن زوايا كل لقطة تبدو واضحة تمامًا.

داخلي. غرفة المعيشة - مستمر.

أثاث فاخر.

لقد ذكرت سابقًا أن من المرغوب فيه أن أوحي - بقوة - بتلك اللحظة الحتمية لحركة البلدوزر، لكننى أقترح العكس الآن: أن نرى أولاً "الأثاث الفاخر" بأن نضع الكاميرا بـ "الداخل"، وهى تواجه الجدار الداخلى، والإبقاء على هذه اللقطة لنبضتين أو ثلاث لخلق التشويق من خلال حالة الانتظار، ثم ننتظر نبضة أخرى، ثم تأتى الجاجوار وهى تتحطم عبر الجدار إلى داخل الغرفة.

إعداد الكاميرا #٢٢.

لقطة واسعة على منظر داخلى للجدار بينما الجاجوار تتحطم عبر الجدار (الشكل ١٣-٣١).

لا تزال الكاميرا مركبة على البلدوزر، والآن سوف أقطع على هذا، لأطيل لحظة التحطم عبر الجدار بأن أجمع بين اللقطتين. فى بعض الأفلام تتم إطالة هذه اللحظة أكثر باستخدام الحركة البطيئة، لكنها سوف تكون خطأ بالنسبة لهذا الفيلم.

إعداد الكاميرا #٢٣.

لقطة واسعة علـــى الحــائط المقابــل بينمـــا البلـــدوزر يـــدخل المنـــزل (الشكل ١٣-٣٢).

زوجة المحامى تصرخ من الشرفة فى الأعلى...

زاوية واسعة تنظر إلى أعلى حيث الزوجة فى الشرفة، سوف تؤسس أيـــن تقف الزوجة فى الغرفة، وعلاقتها المكانية مع البلدوزر. ليست هنـــاك حاجـــة لأن نصنع ما هو أكثر من ذلك.

إعداد الكاميرا #٢٤.

زاوية واسعة من أسفل وهى تنظر إلى أعلى حيث الزوجة تقف فى الشرفة (الشكل ١٣-٣٣).

... بينما يتحطم كل شيء، المقاعد، المناضد، المساند، تحت البلدوزر.

أفضل مكان لرؤية هذا التدمير هو من زاوية مرتفعة بما فيه الكفاية، وتأتى بعد الزاوية المنخفضة للزوجة، لتعطينا تغييرًا قويًا فى المنظـــور. وبـــسبب هـــذه الزاوية المرتفعة سوف يـــدرك المتفـــرج أنهـــا تعـــود لوجهـــة نظـــر الزوجـــة وشعورها بالدمار.

إعداد الكاميرا #٢٥.

زاوية واسعة مرتفعة من الشرفة إلى الـــدمار **بالأســـفل**، وتحتـــوى علـــى الديناميكيات المكانية للزوجة (الشكل ١٣-٢٤).

هلع ورعب كاملان.

زوجة المحامى : لا! لا! لا!

سوف نقطع بالتأكيد عائدين إلى الزوجة من أجل هذا السطر من الحوار، ولكى نجسد تصاعد "الرعب"، وسوف يكون حجم الصورة أضيق بصورة ملحوظة. لعلك قد لاحظت أننا لم نحل الانفصال بين الزوجة وغرفة المعيشة، أو البلدوزر، أو اللوحة. هل هذا مهم؟ وإذا لم يكن مهمًا، فلماذا؟ ليس ذلك ضروريًا، لأن الزاوية المرتفعة التى تمثل وجهة نظر الزوجة سوف تقوم بتوجيه اتجاهات المتفرج بشكل كاف.

إعداد الكاميرا #٢٦.

لقطة متوسطة منخفضة لزوجة المحامى، بينما أفريز الشرفة فى مقدمة الكادر (الشكل ١٣-٣٥).

يندفع البلدوزر فى اتجاه لوحة كبيرة لشخصيتين فى قبلة، البلدوزر يندفع من الجدار الخلفى.

عندما نرى دفعًا ما فإننا يجب أن نرى ما الذى قام بهذه الدفعة، وهنا هى دفعة أكثر من مجرد كونها لحظية، إنها "قوة دافعة" تستغرق بعض الزمن. وأفضل مكان لإظهار هذه القوة التدميرية هو مرة أخرى الكاميرا فوق البلدوزر، والنصل فى الجزء السفلى من الكادر.

إعداد الكاميرا #٢٧.

زاوية متوسطة واسعة (متحركة) للوحة على قمة نصل البلدوزر فى مقدمة الكادر (الشكل ١٣-٣٦).

خارجى. الفناء الخلفى – مستمر

عين الطائر لخلفية المنزل، (الشكل ١٣-٣٧).

البلدوزر يخرج من خلف المنزل، فى الوقت الذى تنزلق فيه سيارة نفايات ذات عشرة إطارات وتفرمل على بعد عشر ياردات.

كاثرين بيدفورد، فى الثلاثينات، تقفز من السيارة، ترتدى الجينز وتى شيرت، وأحذية العمل.

كاثرين: بابا!

لقد وصل الدمار إلى نهايته. كانت ذروته هى تحطيم اللوحة. الآن يتوقع المتفرج أن يحدث شيء ما. إننا لا نريده أن يسبق الأحداث، لذلك فإن "الشيء التالى" يجب أن يكون شيئًا "غير متوقع" (دخول كاثرين). إننا "يجب" أن نوضح البلدوزر وهو يأتى من خلال خلفية المنزل. ولكن بمجرد إطالة القوة العظمى، يجب أن ننتقل إلى إدخال كاثرين. سوف يكون اختيارى هو استخدام الحركة البانورامية السريعة مرة أخرى، فهى تضفى الحيوية، كما أنها تقوم بمهمة حل الانفصال.

يجب أن تكون صورة البلدوزر وهو يخرج من المنزل صورة قوية، كما يجب أن يكون دخول كاثرين قويًا. ولكى نفى باحتياجات كل من الصورتين، هناك عاملان: الطول البؤرى للعدسة التى تستخدمها، وبعد الشاحنة عن المنزل. سوف أبدأ بوضع الشاحنة فى وضعها النهائى – حين يجب أن يكون لها كادر قوى – ثم نحرك الكاميرا عكسيًا (أو محدد الرؤية الخاص بالمخرج) عائدين إلى المنزل لنرى ما نوع الكادر الذى لدينا لخروج البلدوزر من المنزل. بالتحرك جيئة وذهابًا من خلال إعداد تلك اللقطة سوف تحصل على التوازن الصحيح لحجم الصورة عند بداية الحركة البانورامية ونهايتها.

إعداد الكاميرا #٢٨.

زاوية واسعة منخفضة على البلدوزر وهو يخرج من خلفية المنزل (الشكل ١٣-٣٨)، ثم **حركة بانورامية سريعة إلى اليسار،** إلى زاوية واسعة

منخفضة على الشاحنة وهى تدخل الكادر وتتوقف، وتقفز كاثرين منها، تنظر يمين الكاميرا (الشكل ١٣-٣٩).

جورج يـنجح فـى إبعـاد جـسد سـائق البلـدوزر عـن ذراع القيـادة، يوقف البلدوزر.

لن نظهر السبب فى توقف البلدوزر. عندما نقطع إلى جسد الـسائق وهـو يسقط منه، سوف يعرف المتفرج السبب. لا تدع التفاصيل الآلية تعترض طريـق الدراما إلا إذا كانت أساسية تمامًا للقصة، وفى تلك الحالة قدم التفاصيل بذكاء، على الرغم من أن ذلك يكون فى بعض الحالات مستحيلاً. وعندئذ سوف يكون عزاؤنـا أن الكمال أو الاكتمال ليس تصنيفات جمالية.

إعداد الكاميرا #٢٩.

لقطة متوسطة على جورج من الجانب الأيمن للكابينة وهو يدفع الـسائق إلى خارج الكادر (الشكل ١٣-٤٠)، الكادر نفسه كما فى (الشكل ١٣-٢٧).

عين الكاميرا للمرحلة #٥ موضح فى (الشكل ١٣-٤١).

والد كاثرين يسقط على الأرض، ميتًا. كاثرين تجرى نحو أبيها.

كم لقطة يجب أن نستخدم لنوضح سقوط الأب، وجرى كاثرين نحوه؟ يمكن أن تكون ثلاثًا: زاوية على سقوط الأب، زاوية عكسية لكاثرين وهـى تـراه، ثـم زاوية عكسية لكاثرين وهى تجرى نحوه، وهذه الأخيـرة تحـل الانفـصال بـين الشخصيتين. هل تؤدى بنا هذه الإطالة إلى أى مكان؟ فى الحقيقة لا، بل العكـس، إننا نلوى اللحظة الأخيرة أكثر من اللازم، ونفصح عن رد فعل كاثرين بينما يمكن أن نتخيله، ونعطى اهتمامًا زائدًا عن الحد لشخصية لم "تقابلها" بعـد. لـذلك فأنـا أفضل لقطة واحدة "سقوط الأب من البلدوزرعندما يتوقف" وسوف تحتوى اللقطـة

على ديناميكيات كاثرين المكانية (إننا نعلم أنها عند الشاحنة ونعـرف أن الـشاحنة تواجه البلدوزر)، ثم نجعل كاثرين تدخل الكادر وتجرى نحو أبيها.

إعداد الكاميرا #٣٠.

زاوية واسعة على الأب يسقط من البلدوزر، وتحتـوى علـى ديناميكيـات كاثرين المكانية (الشكل ١٣-٤٢). **كاثرين تدخل اللقطة** وهى تجرى.

كاثرين تنحنى على الأرض بجانب الأب وتضرب صدره.

كاثريـن : بابا، بابا، ما تسبنيش!

المحامى : **(يجرى نحوها)** بصى عمل إيه فى بيتى، وعربيتى! شـايفة! مـين اللى هايدفع تمن ده كله؟ لوح وأنتيكات مالهاش تمن اتدمرت علـى إيد الأهبل ده! مش ممكن يتعوضوا! أنا هاأشوف...

لقطة عكسية فى مستوى الأرض، واسعة بما فيه الكفاية لكى تصور لـيس فقط المقدمة حيث كاثرين وأبوها، ولكن أيضًا المحامى وهو يجرى قادمًـا ويقـف خلفهما. سوف أستمر لكى أؤجل لقطة قريبة غير ضرورية لكاثرين توضح حزنها.

إعداد الكاميرا #٣١.

لقطة متوسطة واسعة من مستوى الأرض، كاثرين وأبوهـا فـى مقدمـة الكادر، المحامى يجرى نحوهما ثم يقف خلفهما فى الخلفية (الشكل ١٣-٤٣).

كاثرين تقفز واقفة...

كاثريـن : انت سافل!

.... وتبدأ فى أن تلكمه فى وجهه.

عند القيام بمونتاج بداية هذه اللقطة مع نهاية اللقطة السابقة عليها، يكون لـدينا تراكب فى الحدث. من خلال التصوير سوف تقوم كاثرين بلكم المحامى فـى إعـداد

الكاميرا #٣١، ثم مرة أخرى فى الإعداد #٣٢، ولتحقيق أقصى قوة، فإن هذا القطع المماثل سوف يحدث قبيل أن تصل لكمة كاثرين إلى المحامى مباشرة. كما أن الزاوية العكسية، مع تغيير ارتفاع الكاميرا، سوف تضفى طاقة على اللحظة.

إعداد الكاميرا #٣٢.

زاوية عكسية، مستوى العين (الشكل ١٣-٤٤).

دعنا نخطو خطوة إلى الخلف قبل أن نمضى إلى نهاية هذا المشهد، وهى أيضًا نهاية الفصل الأول من الفيلم. تذكر النمط الإيقاعى المتضمن فى المشهد المكتوب: إنه يبدأ بطيئًا، ويسرع، ثم يبطئ. لكى نقتفى أثر المسار الدرامى والوجدانى الذى يجب أن تثيره الكاميرا فى هذه اللحظات الأخيرة من الفصل الأول، دعنا نقرأ أولاً وصف السيناريو للحدث بدءًا من هنا حتى الكادر الأخير حتى نشعر تمامًا بتدفقه.

كاثرين تبدأ فى رفس المحامى مرات عديدة

المحامى : بطلى، انتى مجنونة!

يتردد جورج للحظة ثم يقرر أن يتدخل. يقفز من البلدوزر، يسحب كاثرين بعيدًا عن المحامى، تقاوم ذراعيه لكى تتحرر منه.

المحامى : أنا هاأوديكى السجن تقضى بقية حياتك فيه.

كاثرين : سيبنى.

جورج : مش هاأسيبك إلا لما تهدى.

كاثرين تحاول أن تخلص نفسها من ذراعى جورج، تلكمه فى وجهه. جورج يمسك بذراعيها فى قوة. يضم كاثرين إلى صدره ليبطل مقاومتها العنيفة له. هى تبدأ فى البكاء. يستمر جورج فى الإمساك بها. هى تقبل احتضانه المواسى لها.

نسمع صوت السارينة من سيارة الإسعاف يقترب.

السؤال الأول الذى يجب أن نسأله لأنفسنا هو: ماذا يجب أن ننقل للمتفرج؟ الإجابة فى جزءين: التغيير النفسى لكاثرين من الغضب إلى الحزن - وأن نجعل ذلك ملموسًا بالنسبة للمتفرج - وفى الوقت ذاته نوضح أن تلك هى بداية علاقة رومانسية. وكما أشرت سابقًا، فإن من المهم أن نترك المتفرج فى لحظة يطرح فيها على نفسه سؤالاً عند نهاية الفصل الأول، حتى بشكل واعٍ.

إننا نعرف ما يجب أن نفعل، فلنحاول أن نعرف كيف نفعله. مرة أخرى، سوف نبدأ ببعض الأسئلة: هل نريد إطالة المعركة بين كاثرين والمحامى؟ لن يخدم ذلك هدفًا ما. لكن، عندما ينظر جورج من البلدوزر (الشكل ١٤-٣٥) فإننا مضطرون إلى توضيح ما يراه: كاثرين والمحامى (الشكل ١٣-٤٦)، لكننا لا نريد أن نتوقف كثيرًا عند هذه اللحظة. هل نحن فى حاجة إلى إظهار جورج وهو يتدخل ليشد كاثرين بعيدًا عن المحامى ويهدئها؟ نعم، نحن فى حاجة لذلك. يجب أن نصور الحدث المكتوب فى السيناريو (الأشكال ١٣-٤٧، ١٣-٤٨، ١٣-٤٩). يمكننا إنجاز ذلك بلقطة واسعة واحدة، أليس كذلك؟ أو يمكننا تغطية المشهد بزوايا متعددة، عندما يتم مونتاجها معًا تعطى كل الحدث فى القصة بشكل قوى. ومع ذلك، فإن مجرد تقديم الحدث ليس كافيًا، كما أن المبالغة فى تقديمه ليست ضرورية. ولكى نحقق التزامنا بالقصة، يجب أن نخلق دوامة عاطفية تجذب المتفرج إلى داخل حياة هاتين الشخصيتين، وكما نعرف فإن الكاميرا تستطيع أن تفعل ذلك (الأشكال ١٣-٥٠، ١٣-٥١، ١٣-٥٢).

سوف نحتاج إلى بعض المساعدة من إعداد المشهد، لكى نتخلص من المحامى بأسرع ما يمكن، ونظل مع جورج وكاثرين وحدهما. (من الواضح أن المحامى لا يمكنه الاختفاء من المشهد، لكن يمكنه الاختفاء من الكادر، وهذا يكفى). سوف نطيل رحلة كاثرين من الغضب إلى الحزن، وفى الوقت ذاته نصنع تماسكًا

لبداية قصة الحب. ولتحقيق ذلك سوف أعطى المهمة للكاميرا المحمولة. إن هـــذه اللقطة (إعداد الكاميرا #٣٣، عين الطائر للمرحلتين #٥ و #٦) سوف تتقطع فـــى المونتاج بوجهة نظر جورج (إعداد الكاميرا #٣٤)، لكنها سوف تستمر بعد ذلـــك دون انقطاع حتى نهاية المشهد. وحركة الكاميرا لن تصور فقط الحدث فى المشهد – وهذا هو دورها الأول – لكنها سوف تطيل اللحظة العاطفية، وتجعلها أكبـــر. إذا أبقينا على الكادر الأخير لبضع نبضات (الشكل ١٣-٥٢)، فسوف يكون هناك لدى المتفرج وقت ليتساءل حول طبيعة القصة التى على وشك أن تبدأ.

لوحات القصة لبقية المشهد ومناظر عين الطائر لها للمرحلة #٦ كالتالى:

إعداد الكاميرا #٣٣.

لقطة متوسطة على جورج مترددًا (الشكل ١٣-٤٥).

إعداد الكاميرا #٣٤.

وجهة نظر جورج: زاوية مرتفعة تنظر إلى أسفل من البلدوزر بينما تستمر كاثرين فى لكم المحامى (الشكل ١٣-٤٦).

لقطة متوسطة لجورج وهو يقفز من البلدوزر، يذهب إلى **يمـــين الكـــاميرا** (الشكل ١٣-٤٧)، استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣ ب.

جورج يصل إلى كاثرين (الشكل ١٣-٤٨) ويجذبها بعيدًا عن المحامى.

جورج يجذب كاثرين إلى داخل **لقطة له ولكاثرين** (الشكل ١٣-٤٩) بينمـــا **تبدأ الكاميرا المحمولة فى الدوران حولهما** (الشكل ١٣-٥٠)، **تتحرك حولهما فى ١٨٠ درجة** حتى احتضانهما فى نهاية المشهد (الـــشكل ١٣-٥١، والـــشكل ١٣-٥٢)، عين الطائر للمرحلة #٦ (الشكل ١٣-٥٣).

عند إحدى النقاط فى السيناريو كانت زوجة المحامى تصل المشهد وهى داخل الكادر، لكن ذلك قد يعقد المهمة الأساسية هنا، وهى تصوير جورج وكاثرين وحدهما فى لحظة ممتدة. ومع ذلك فسوف تكون فكرة طيبة أن ندع المتفرج يعرف أن الزوجة لم تصب بأذى، وأن نجيب عن سؤال: ماذا يفعل المحامى الآن؟ (إننا لا نريد أن نترك المتفرج ولديه أى أسئلة دون إجابات). يمكننى أن أجعل الزوجة تصل وهى خارج الكادر، وسوف نسمعها ونسمع المحامى وهما يتهمان كاثرين وجورج فى صخب، فى تناقض واضح مع ما نراه على الشاشة. ثم:

نسمع صوت سارينة الإسعاف.

أرجو أن تستخلص من هذا التحليل منهجًا لتناول "أى" مشهد أكشن، حتى المشاهد التى تتضمن آلافًا من الكومبارس. إن ذلك يتألف أساسًا من طرح أسئلة، لكن الإجابات سوف تأتى فقط من تعودك على الإمكانات والاحتمالات السينمائية، التى نجدها فى أفلام المخرجين العظماء. لقد حددت أسماء بعضهم فى المقدمة، لكن هناك آلافًا غيرهم. والأمر ليس هو اتباع طريقتهم بشكل منقاد، ولكن كما يحدث فى كل القوالب الفنية: إننا نتقدم من النقطة التى وصل إليها الآخرون.

الجزء الرابع

تنظيم الحدث فى مشهد سردى (روائى)

هناك مشاهد سينمائية لا تنطبق على النموذج الدرامى، ولا يسودها الفعل الجسمانى والمادى، ومع ذلك فإنها تشكل فى معظم الأفلام الأكبر من زمن الفيلم، وتحمل على عاتقها مسئولية أن تروى معظم القصة. إننى أسمى هذه المشاهد **سردية أو روائية**. إنها تقدم عرض المقدمات الأولى للقصة، الظرف، رسم الشخصية، العلاقات (الساكنة والدرامية معًا)، وباختصار فإنها تقدم **معظم** – فى بعض الحالات **كل** – المعلومات المهمة للقصة. وبعض هذه المشاهد قد يحتوى على صراع، أو حدث صريح، بينما تحتوى مشاهد أخرى على قدر كبير من التشويق.

وإذا كانت المشاهد السردية تشكل معظم الفيلم، لماذا انتظرت كل ذلك الوقت حتى أقدمها لك، لأن بناءها مراوغ وأقل سهولة فى تحديده، وهى متنوعة إلى حد كبير. (فى تنوعها هذا إحدى نقاط قوة السينما، ومراوغتها هى التى تخدعنا وتغرينا، وفيها تنطلق السينما فى أقوى حالاتها). ومع ذلك، وبسبب البناء "الفضفاض" الذى تتسم به، فمن الأسهل للمخرج المبتدئ أن "يضيع" عندما يقوم بإخراج هذه المشاهد، ولقد اكتشفت أن الطلبة الذين يتعودون أولاً على أساس بناء المشهد الدرامى، وعلى التوتر الجسمانى والمادى المتضمن فى مشهد أكشن، وكلاهما يؤدى إلى خلق صراع ملموس، يكونون أكثر قدرة على تطبيق هذه الدروس على مشاهد يكون فيه التوتر الدرامى أكثر تشتتًا أو غير موجود أصلاً.

وإليك مثالان أرجو أن يكونا مفيدين فى هذا التمييز بين المشاهد الدرامية والمشاهد السردية. لدينا لعبتان من ألعاب الورق: الأولى يلعب فيها الرجال بمراهنات عالية، وقد تم إعطاء الظرف والعلاقات الديناميكية فى قسم العرض فى

وقت سابق. ومنذ اللحظة الأولى فى المشهد نحن نعرف بشكل واضح **من هو بطل المشهد** وما **يريده**، كما أن **الصراع الواضح** يؤدى إلى **توتر متصاعد**، وعواقب الخسارة الهائلة.

يمكننا بالفعل أن نتخيل ماذا سوف تكون **نقطة الارتكاز**؛ إنها النقطة التى يقرر فيها بطلنا **إذا ما كان** سوف يقامر بالمزرعة التى يملكها. هذا مثال على مشهد درامى يتطابق مع النموذج الذى وصفناه سابقًا فى هذا الكتاب، وإذا استخدمنا القوة البنائية لهذا النموذج لتصوير الحدث على الشاشة، فإن من المفترض أننا سوف نستطيع تقوية الدراما المتضمنة فى السيناريو المكتوب.

وفى المثال الثانى هناك مجموعة من الصديقات تلعبن الورق لتقضية الوقت معًا، لكن **المشهد فى السيناريو يؤدى وظيفة تقديم الشخصيات** (العلاقات الاجتماعية والديناميكية)، والظرف (مثل الطبقة الاجتماعية)، كما يتنبأ بالمستقبل (مثلاً مع تغيير ترتيب التقاط كل منهن لورقة من أوراق اللعب)، أو أى مادة عرض ذات علاقة (تلك ثرية، لكن هذه ليست كذلك، أو أن إحداهن لديها أطفال والأخرى ليس لديها أطفال)، ليس هناك صراع ذو **مغزى** فى المشهد! إذن ماذا سوف **يعطى التوتر** الضرورى لكى نظل مهتمين لدقيقتين أو ثلاث، أو ربما أكثر؟ إن ذلك يعتمد كثيرًا على مكان المشهد فى الفيلم.

يمكن للمتفرج فى الفصل الأول أن يندمج لعشر دقائق أو أكثر مع **تكشف** حياة عادية: الشخصية، الظرف، العلاقات الديناميكية، أسلوب الحياة، وما إلى ذلك، ثم تحدث **نقطة الهجوم** (الحدث الذى يثير بقية الأحداث) التى تغير هذه الحياة، وتقود إلى سؤال حول السبب فى أننا نشاهد الفيلم. وفي مشاهد الفصل الأول يتم أيضًا تقديم **الأسلوب البصرى المميز للفيلم الذى يمكن فى حد ذاته أن يخلق التوتر الدرامى**.

وبعد الفصل الأول، تحصل المشاهد السردية على توترها الدرامى من سياقها داخل صراع أكبر موجود فى تتابع يكون المشاهد أحد عناصره. لذلك فإن من المهم فهم وظيفة المشهد داخل تتابع المشاهد.

ولتحقيق هذه المشاهد، سوف تعتمد مرة أخرى على أصدقائك الذين تعرفت عليهم فى هذا الكتاب: النبضات السردية (نبضات المخرج)، قواعد اللغة السينمائية (الترتيب الذى سوف يتلقى المتفرج فيه المعلومات)، الزمن الفيلمى (باستخدام الإطالة أو الاختصار لجعل اللحظات أطول أو أصغر). وإعداد المشهد السردى له علاقة بتصوير الحدث فيه، وعلى سبيل المثال: "تذهب فلانة إلى النافذة"، أو "ينظر فلان تحت السرير"، لكن ذلك لا يستبعد إمكانية جعل ما هو داخلى داخل الشخصيات خارجيًا (أى جعل ما هو نفسى جسمانيًا – المترجم)، كما هى الحال فى المشهد الدرامى، كما أن ذلك لا يستعبد أيضًا أيًا من الوظائف الست لإعداد المشهد التى ناقشناها فى الفصل الرابع، وأهمها تحويل المشهد إلى صورة – أى المساعدة فى خلق كادر درامى يمكن أن يولد التوتر أو الإحساس بخطر قريب.

ولاستكشاف تصوير مشهد سردى، سوف أقوم بتحليل مشهد من فيلم "واندا"، الذى كتبته وأخرجته باربرا لودين، وقامت ببطولته مع مايكل هيجينز. لقد قمت بتصوير ومونتاج الفيلم. وفاز هذا الفيلم بجائزة النقاد الدولية فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٧٠، وعندما صدر فى نسخة دى فى دى فى عام ٢٠٠٦، كتب الناقد السينمائى ديف كير فى نيويورك تايمز: "عمل رائع، ودليل على حياة سينمائية عظيمة لم تأخذ فرصتها فى أن تتحقق"، فقد توفيت باربرا لودين فى عام ١٩٨٠.

الفصل الرابع عشر

إعداد المشهد والكاميرا فى مشهد سردى من فيلم "واندا"

علاوة على أن هذا المشهد نموذج على مشهد **يأخذ تـوتره الـدرامى مـن سياقه داخل التتابع**، فإن هناك سببين آخرين لاختياره. الأول: هو أنه يقدم الفرصة لتوضيح استخدام التحكم فى الكاميرا المحمولة، وكيـف أنهـا تعطـى الأسـلوب البصرى الذى يدعم طابع بعض أنواع القصص، وذلك بإعطاء تدفق ومرونة حركة الكاميرا. والثانى: هو أنه تم إنتاج الفيلم بالطريقة التى سوف تبدأون بهـا فـيلمكم الروائى الطويل الأول: ميزانية منخفضة، طاقم صغير من الفنيـين (كـان هنـاك أربعة فقط فى فيلم "واندا"، من بينهم بـاربرا وأنـا)، اسـتخدام الممثلـين غيـر المحترفين، والأهم بين ذلك كله اشتراك المجتمع الذى تصورون فيه. والآن، ومـع حلول عصر الكاميرا الرقمية، أصبح هذا الإنتاج بميزانية منخفضة متاحًا للجميـع، مما جعل من الممكن إنتاج أفـلام معياريـة بمقـاييس الـصناعة وذات سـمات فنية عالية.

ملخص الفيلم حتى تلك النقطة هو: واندا (باربرا لودين) قامت مؤخرًا بترك زوجها وطفليها، وهربت مع مستر دينيس (مايكل هيجينز)، اللص الصغير الـذى ينوى سرقة مصرف، ويحتاج إلى مساعدة واندا. وفى المشهد السردى الذى سوف نكتشفه يقوم مستر دينيس وواندا بأخذ مدير المصرف – مستر أندرسون – رهينة. (المشهد هو رقم ٢٠ فى الدى فى دى، وعنوانه "عائلة أندرسون". وهو يمتد ثـلاث دقائق، ويأتى بالقرب من نهاية الفصل الثانى. إننى أقترح مشاهدته على شاشة قبل الغوص فى تحليله).

ما وظيفة المشهد؟

يأتى هذا المشهد مباشرة بعد مشهد درامى يقنع فيه مستر أندرسون البطلـة واندا بأنها يجب أن تمضى فى الخطة المقـررة، إنهـا تقـول لـه: "لا أسـتطيع،

لا أستطيع"، فيرد عليها: "بل إنك تستطيعين، ربما لم تقومى بأى شىء من قبل، لكنك سوف تقومين بذلك". ترضخ واندا له، لكن عندما يُخرج مستر دينيس مسدسه، تستولى على واندا موجة عنيفة من القلق، حتى إنها تتقيأ، وينتهى هذا المشهد مع واندا وهى تبدو غير قادرة تمامًا على أن تقوم بدورها الحيوى فى السرقة.

ووظيفة هذا المشهد السردى هو تقديم فرصة لواندا بأن تتصرف بطريقة لم تكن هى أو مستر دينيس يعتقدان أنها سوف تتصرف بها.إن المشهد يقدم للواندا فرصة أن تنقذ الموقف، على الأقل فى تلك اللحظة. وهو المشهد الأول فى التتابع الأخير من الفصل الثانى، وهو الفصل الذى يصل إلى ذروته مع مصرع مستر دينيس برصاصة قاتلة من الشرطة، ليترك واندا كمجرمة مطلوب القبض عليها، لكن المتفرج لا يعلم ذلك حتى الآن.

من بطل هذا المشهد؟

رأس من سوف يدخلها المتفرج فى هذا المشهد؟ فى المشاهد التى يتضح فيها العالم النفسى للمتفرج من خلال الفعل الصريح للشخصيات، لا يكون هذا السؤال مهمًا، وهذا ينطبق على هذا المشهد. ومع ذلك فإن من المهم أن نتذكر أنه فى الإطار الأكبر للقصة، يكون المشهد أكثر من كونه تكشفًا للحبكة. **إنه النقطة الأعلى فى مسار شخصية واندا**، والمغزى الكامل لهذه اللحظة يجب إعطاؤه للمتفرج.

المهام الواجب صنعها فى المشهد

هى كالتالى:

١- تقديم جغرافية المكان.

٢- دخول واندا ومستر دينيس.

٣- الكشف عن المسدس.

٤- دخول مستر أندرسون.

٥- دخول بنات أندرسون.

٦- دخول الحبال (لربط الرهائن). دخول مستر أندرسون، المسدس، القنبلة، وحمل واندا (الوسادة)، كلها تمت فى المشاهد السابقة.

٧- الكشف عن القنبلة.

٨- إطالة وضع القنبلة.

٩- بداية ونهاية ربط أيدى الرهائن.

١٠- التأكد من تقديم "الأعمال البطولية" للواندا بقوة.

قد تبدو بعض هذه المهام تافهة، مثل "دخول الحبال"، و"بداية ونهاية ربط أيدى الرهائن"، لكن فى هذه المهام الصغيرة للسرد العادى يمكن أن يتشوه المشهد إذا لم يتم إنجازها، بما يثير أسئلة فى ذهن المتفرج وتركه غير راضٍ. قم بحماية نفسك، وخذ وقتك لتصنع قائمة بمهام المشهد، ثم اهتم بهذه القائمة عند تصميم المشهد، وعند تصويره.

اختيار موقع التصوير:

بحثنا عن منزل بالقرب من بحيرة، لأنه كان هناك مشهد سابق يدور فى قالب ذى مجاديف. وحتى لو لم يكن هناك هذا المشهد، فإن البحيرة تؤدى وظيفة رائعة - كما سوف ترى - كما أن الكوخ، بنوافذه وأبوابه وحتى الأريكة فيه، كان موضوعًا فى موضع مثالى للمشهد الذى سوف يحدث. ومن الحظ السعيد أن كل عائلة "أندرسون" جاءت فى السيناريو مع هذا المنزل.

إعداد المشهـــــد:

كل إعداد للمشهد هنا يمليه الحدث فى المشهد، لأن الحالة الوجدانية لكل من واندا ومستر دينيس واضحة للمتفرج من المشهد السابق، والأفعال التى تقع فى هذا المشهد مقترنة بشكل واضح برغبات الشخصيات من المشهد والمهمة المطلوب تحقيقها. وأهم أجزاء إعداد المشهد هو الصراع الجسمانى الذى يحدث بين مستر أندرسون ومستر دينيس، والتحدى الذى يمثله هذا الصراع بالنسبة إلى واندا. ومن الضرورى أن ينتهى هذا الصراع بسرعة حتى لا يتحول إلى معركة سوف تغير طابع الفيلم تمامًا، لكنه أيضًا – يجب أن يقدم للواندا تحديًا كافيًا لكى تجرؤ على "أفعالها" البطولية التالية. وأخيرًا فإن إعداد المشهد مسئول عن تعويد المتفرج على جغرافية المكان، وهذا التعود ينبع من الحدث فى المشهد. وعندما يتسع الحدث مكانيًا، فإنه يتم تقديم "الأجزاء" الأخرى من جغرافية المكان للمتفرج، حتى يظل ملمًا بالديناميكيات المكانية بين الشخصيات التى يحتاج أن يعرفها، بما يسمح له بأن يعرف "كل" المكان قبل أن ينتهى المشهد.

أسلوب الكاميرا فى "واندا":

لقد قضيت سنوات أصور أفلامًا تسجيلية بأسلوب سينما الحقيقة مستخدمًا كاميرا محمولة على اليد وفى الضوء المتاح غالبًا، وهذا كان الأسلوب الذى تم تبنيه فى "واندا". كانت الفكرة ليست التأكيد على حمل الكاميرا، وإنما استخدامها بدلاً من القضبان والعجلات والرافعة (التى تركب على الدوللى لتزيد من مدى حركة الكاميرا)، مع أقل تأرجح ممكن. (تم تصوير "واندا" قبل ظهور كاميرا "ستديكام"). وكان نحو ٩٠ فى المئة من الفيلم بالكاميرا المحمولة، والباقى على الحامل الثابت للكاميرا.

إن قدرة الكاميرا على المرونة – أن تتحرك مع الحدث فى لقطات طويلة زمنيًا – تطبع الفيلم بمسحة طبيعية (بسبب **الغياب النسبى للبلاغة التى تأتى من** استخدام زوايا متعددة)، لأننا كنا نعى الطبيعة الهشة والرقيقة للقصة، وأن أى محاولة "لتضخيم" اللحظات الدرامية سوف يكون مناقضًا للمسحة "الواقعية" للقصة. لقد شعرنا فى هذه الحالة بأن **الأقل سوف يكون أفضل**. وللحفاظ على هذا التناول "الصامت"، كان هناك أقل عدد ممكن من اللقطات القريبة. (من المثير للاهتمام أننى وباربرا لودين تحدثنا إلى زوجها إيليا كازان حول هذا الأسلوب، واتفق معنا فى الرأى، وهو أستاذ إضافة المسحة الدرامية، وخلق صراعًا هائلاً على خشبة المسرح وعلى الشاشة).

ملاحظة: من أجل تقديم المدى الكامل لحركة الكاميرا على الورق – هنا فى هذا الكتاب – فإنه تم تفكيك بعض اللقطات إلى سلسلة من الصور الثابتة، بينما توجد لقطات أخرى مأخوذة عن طريق الماسح الضوئى من الفيلم، لمحاكاة مرونة حركة الكاميرا.

وقد قمت بتفكيك إعداد المشهد على خطة الأرضية للمشهد الداخلى لمنزل عائلة أندرسون إلى ثلاثة أجزاء، تمثل بداية ووسط ونهاية المشهد. ومع ذلك فإن اللقطة الأولى من هذا المشهد لقطة خارجية (الشكل ١٤-١).

خارجى. منزل أندرسون على البحيرة – نهار.

ابنتا أندرسون تسبحان فى البحيرة ثم تبدآن فى الخروج.

فى المشهد السابق، رأينا واندا فى حمام غرفة فندق رخيص تتقيأ بسبب القلق، وتبدو غير قادرة على الاستمرار فى الخطة. مستر دينيس يقف عاجزًا، وهو يشك فى أن هذه المرأة التى لا يعرف الكثير عنها تملك الجرأة على القيام بدورها المهم فى سرقة المصرف. ودون حل هذا الموقف، هناك لقطة زووم تقترب على الفتاتين وهما تسبحان وتضحكان فى بحيرة (الشكل ١٤-١).

تستمر اللقطة لمدة ١٥ ثانية من خلالها تخرج إحداهما من الماء. إن هذا الانتقال قفزة مفاجئة فى تقدم القصة، ويقدم طاقة سردية وغموضًا فى الوقت نفسه. ولأن البنتين (ابنتا أندرسون) تبدآن فى الخروج من الماء، فسرعان ما تقدم اللقطة نوعًا من التشويق. (كان إعداد الكاميرا فى هذه اللقطة - ولقطة أخرى فى هذا المشهد - بالتصوير من كاميرا مثبتة على حامل).

إن الانتقالات بين المشاهد تمثل فرصًا بالنسبة إلى المخرج (ولكاتب السيناريو أيضًا) لكى يُدخل عنصر المفاجأة والقفزات السردية والتقابل (بين الداخلى/ الخارجى، ضوء/ ظلام، سريع/ بطئ، صاخب/ ناعم)، أو الغموض، وهو فى حالتنا هذه: أين نحن؟ كما أن هذا الانتقال يؤدى مهمة أخرى: إنه يساعد فى الانتقال من حالة واندا التى تبدو عاجزة، إلى حالة واندا التى تقفز إلى الفعل وتنقذ الموقف. لكن لو كان هناك قطع مفاجئ بين المشهدين - أى أنه إذا كان القيء فى الفندق يسبق مباشرة الدخول إلى منزل أندرسون - فإنه لن يتم بسهولة قبول أفعال واندا البطولية عن طريق المتفرج، خاصة فى ضوء أين كنا فى المشهد السابق.

إن عالمها النفسى كان يحتاج إلى زمن للانتقال خارج الكادر.

قطع إلى:

داخلى. غرفة المعيشة/ منزل أندرسون على البحيرة - مستمر

مستر أندرسون يُدخل واندا ومستر دينيس إلى المنزل.

إعداد المشهد لدخول واندا ومستر دينيس إلى منزل أندرسون، وما يتلو ذلك من صراع (الشكل ١٤-٢)، تم تصميمه على نحو بسيط، وتم وضع الضوابط المكانية للممثلين. وكانت مهمة الكاميرا هى تتبع الحدث المهم (الشكل ١٤-٣).

مستر أندرسون : التليفون هناك.

مستر دينيس : **(يُخرج مسدسًا)** يا مستر أندرسون!

مستر أندرسون : إيه ده؟

مستر دينيس : روح هناك.

مستر أندرسون : إيه اللى بيحصل؟

مستر دينيس : روح هناك!

بينما الرجلان يبدآن فى مزيد من الدخول إلى غرفة المعيشة، مستر دينيس ينظر أين يضع القنبلة. هذا التشتت للحظة يعطى مستر أندرسون فرصة للإمساك بمستر دينيس، ويُسقط المسدس والقنبلة (التى لم نرها قط لكننا نفترض وجودها) على الأرض.

حتى الآن، يظل هذا المشهد يجرى بإيقاع غير متسارع إلى حد ما، لكن من هنا يجب أن يتسارع الإيقاع. لم يكن هناك من يقرع الباب أو من يدعو شخصًا لدخول المنزل، فقد بدأ المشهد بشكل مفاجئ مع القليل من عرض المعلومات بما يرضى المتفرج ("التليفون هناك")، ثم ودون إشارة تحذير تبدأ خطة مستر دينيس فى الاضطراب. إن ذلك مثال على المفاجأة أكثر من كونه مثالاً على التشويق، وهو ما أعتقد أنه أكثر تأثيرًا فى هذه الحالة لأن المفاجأة التى يشعر بها مستر دينيس وواندا تعكس المفاجأة التى نشعر بها.

قطع إلى:

خارجى. منزل أندرسون على البحيرة – مستمر.

ابنتا أندرسون تأخذان طريقهما إلى المنزل (الشكل ١٤-٤).

القطع المونتاجى إلى هذا الحدث الموازى، فى اللحظة التى يفقد فيها مستر دينيس المسدس ليصبح فى قبضة مستر أندرسون، تخلق التشويق وتفرض سؤالاً: ماذا سوف يحدث الآن؟

هناك تعديل قد تم فى البعد البؤرى لعدسة الزووم فى هذه اللقطة. (الفيلم كله تم تصويره بعدسة الزووم، لكن هذا التأثير استخدم بشكل متفرق. ومع ذلـك فـإن إمكانية تغيير البعد البؤرى من خلال اللقطة قد استخدم كثيرًا بدلاً من الاقتـراب أو الابتعاد بالكاميرا على قضبان أو عجلات).

قطع إلى:

داخلى. غرفة المعيشة/ منزل أندرسون على البحيرة – مستمر.

مستر دينيس يفقد نظارته فى المعركة، مستر أندرسون يبقى ممسكًا بـه، بينما تحاول واندا أن تخلص مستر دينيس (الشكل ١٤-٥).

لا تنجح محاولاتها حتى تلتقط المسدس من على الأرض.

واندا : سيبه، سيبه. (تلتقط المسدس من على الأرض)، بـاأقول لـك سـيبه. (تلصق المسدس فى جانب مستر أندرسون). بس، بس.

هذه التصرفات البطولية للواندا غير متوقعة، ومع ذلك فإن كل الأذى الـذى تشعر به فى أعماقها، والإحساس بأنه ليست لها قيمة على النحو الذى عاشته طوال حياتها، قد تحولا إلى غضب لا يمكن إنكاره أو تجاهله، وعندما يظهر فإنه يبـدو ملائمًا تمامًا لشخصيتها فى هذه اللحظة.

وفى ضوء طبيعة أسلوب الفيلم، لم يكن هناك كادر خاص بقرار واندا بـأن تدخل، بأن تتحول الكاميرا أو تقطع إليها. مرة أخرى: سوف يكون ذلـك خروجًـا عن الأسلوب السردى الذى لا يستخدم النبضات السردية ليزيد الدراما.

الخطة الأرضية وإعداد المشهد لوسط هذا المشهد تجدهما فى الشكل (١٤-٦)

تدخل مسز أندرسون (الشكل ١٤-٧).

واندا تلاحظ مسز أندرسون (الشكل ١٤-٨).

واندا : روحى هناك على الكنبة دى .. روحى هناك.

لقد سيطرت واندا على الموقف، وأصبحت تصدر الأوامر، وذلك ينعكس فى الكادر الثابت عليها وحدها. إعداد الكاميرا #٣، الذى غطى دخول مسز أندرسون (لقطة مونتاجية – ٥) إلى الفيلم، قد استخدم أيضًا فى حركتها نحو الأريكة (لقطة مونتاجية – ٧).

مسز أندرسون تتحرك نحو الأريكة (الشكل ١٤-٩).

ليس هناك حل للانفصال المكانى بين مسز أندرسون وواندا (اللقطات المونتاجية ٥، ٦، ٧)، ولكن بسبب خطوط أعينهما والفعل/ رد الفعل السريع بين المرأتين، فإننا لا نطلب مزيدًا من توضيح الاتجاهات. اللقطة المونتاجية ٧ تظهر قبل أن تجلس مسز أندرسون، وذلك يحافظ على قوة دفع المشهد إلى الأمام.

مستر دينيس يبحث عن نظارته على الأرض، وواندا تدفع النظارة إليه بقدمها (الشكل ١٤-١٠)، يضع مستر دينيس النظارة على عينيه ويأخذ المسدس من واندا (الشكل ١٤-١١)، يقف مستر أندرسون إلى الأمام (الشكل ١٤-١٢).

مستر دينيس : **(يدفع مستر أندرسون أمامه)** انت، روح هناك.

اللقطة المونتاجية ٨ هى جزء من إعداد الكاميرا الممتد #٥، وتبدأ اللقطة المونتاجية مع اللقطة القريبة التى تنظر إلى أسفل حيث قدم واندا تدفع النظارة إلى مستر دينيس، ثم تتحرك اللقطة إلى أعلى مع مستر دينيس وتتسع بينما يضع النظارة على عينيه، ويأخذ المسدس من واندا، ثم ترتفع اللقطة إلى مستوى العين عندما يقف مستر دينيس ويدفع مستر أندرسون إلى الأمام. وهذه اللقطة مثال جيد على مرونة الكاميرا المحمولة. (الأشكال ١٤-١٠، ١٤-١١، ١٤-١٢) هى كلها جزء من اللقطة المونتاجية ٨، لكنها مصورة هنا كصور منفصلة للتأكيد أن كلاً منها يبدو كأنه لقطة مستقلة فى قوتها على تجسيد جوهر اللحظة. وكمراجعة

سريعة للقواعد السينمائية فى فيلمنا، فإن اللقطة المونتاجية ٨ هى جملة سينمائية مركبة من ثلاث عبارات: واندا تساعد مستر دينيس **التائه** على العثور على نظارته، هو يرتدى النظارة ويأخذ المسدس، ثم يقف ويدفع مستر أندرسون إلى الأمام. إننا نرى عملية تتطور من مستر دينيس **التائه** إلى أن **يتولى السيطرة**، ونحن ننسب فضل هذا التحول إلى واندا.

ابنتا أندرسون تدخلان من الخارج (الشكل ١٤-١٣).

مستر دينيس : (خارج الكادر) انتوا يا بنات اقعدوا.

تدخل الابنتان إلى الغرفة وهما تضحكان، لكنهما تتوقفان بمجرد أن تريا الموقف. حركتهما التالية فى اتجاه الأريكة يجب أن تتم بسرعة لأن إطالة دخولهما سوف تؤدى إلى إبطاء تقدم المشهد.

دخول الابنتان وكذلك مسز أندرسون قد تم دون تقديم مناطق أخرى من غرفة المعيشة مقدمًا. مكان أندرسون فى الغرفة منذ أن دفعه مستر دينيس لم يتم حله بعد، كما لم يتم حل موضع واندا ومستر دينيس من الشخصيات الأخرى. لماذا لم يشعر المتفرج بالتشوش؟ أحد الأسباب هو الخفة التى يتكشف بها المشهد. (هذه التجزئة للمشهد تبدو واضحة فى الكادرات الثابتة التى نراها فى هذا الكتاب، لكن الفيلم يتكشف على الشاشة فى الزمن). وهناك سبب آخر أكثر أهمية، هو أن خطوط العين بين الشخصيات تؤسس لاتصال كاف بالنسبة إلينا حتى يحدث الحل المكانى فى النهاية. وهناك سبب صغير هو أن غطاء جدران الغرفة بالخشب يصنع وحدة بين كل شىء. أما إذا كان أحد الحوائط من الطوب الأحمر أو مطليًا بالأبيض؛ فإن الشعور بعدم الاتصال سوف يكون أكثر قوة.

لقد قدمت سببًا قويًا لحل الانفصال المكانى عند تصميم فيلم "قطعة من فطيرة التفاح"، لكن كان تكشف الحدث فيه أبطأ، وليس هناك اتصال ملموس بين الشخصيات. وعندما يبطئ الإيقاع فى هذا المشهد، سوف يكون هناك حل

للانفصال المكانى بين كل الشخصيات فيما عدا مستر أندرسون الذى سوف يكون مكانه **مفترضًا** حيث إنه يقف أمام النافذة، وهى المكان نفسه الذى كان يقف فيه فى الكادر عندما دخلت الابنتان من الباب. ولن يتم حل الانفصال المكانى لمستر أندرسون حتى اللقطة الأخيرة من المشهد، وسوف يحدث من خلال حركة كاميرا بانورامية. افترض أن هذا الحل لن يحدث أبدًا؟ هل سوف تكون لذلك عواقب سلبية؟ أعتقد أن المتفرج سوف يشعر بالغش على نحو ما، على الرغم من أنه لن يكون قادرًا على تحديد السبب.

ما هى إذن قاعدة حل الانفصال؟ نصيحتى أن تقوم به **إلا إذا كان يقطع اللحظة**. إنه ضرورة فنية تخضع للتقييم، ومثل كل القواعد والمبادئ التى أرسيناها فى هذا الكتاب، يجب أن نشعر بالحرية فى أن نخرج عنها عند الضرورة، ولكن فقط لخدمة هدف أكبر وأهم. تذكر أن العالم الذى نخلقه على الشاشة يجب أن يكون متماسكًا ومتسقًا – يجب أن يتماسك وإلا سوف يشعر المتفرج بالتشوش – ولكن من ناحية أخرى فإننا لكى نحكى القصة يجب أن نفكك هذا العالم إلى قطع. والتماسك والتفكيك ضروريان.

سوف تلاحظ أن صوت مستر أندرسون موضوع على اللقطة المونتاجية ٩، لأننا قد فهمنا أنه ليس هناك سبب لإطالة دخول الابنتين ولأننا أيضًا نريد اللقطة التالية التى تجمع بين مستر دينيس وواندا دون هذا السطر من الحوار.

واندا الآن شريكة بإرادتها، تقف بجانب مستر دينيس للمرة الأولى فى الفيلم. إنهما رجل وامرأة فى علاقة (الشكل ١٤-١٤).

قبل هذه اللحظة من الفيلم، كانت واندا تسير دائمًا خلف مستر دينيس، وأحيانًا تجرى وراءه لتتابعه، إنها لم تكن مساوية له قط، لكنها الآن تقف بجانبه، إننا نراهما كزوجين للمرة الأولى. واللقطة **تعلن** عن هذا التغيير **فى العلاقة الديناميكية**. إن اللقطة لا تصرح بذلك بشكل مباشر، لكن التغيير موجود. ومثل كل

التأثيرات التى تصل إلى المتفرج فى أى فيلم، فإن المتفرج يحس بـــالتغيير. ومـــن أجل تعزيز هذه العلاقة الديناميكية الجديدة، تتكرر اللقطة (الشكل ١٤-١٦).

الابنتان تجلسان إلى جانب أمهما على الأريكة (الشكل ١٤-١٥).

كان من الضرورى أن يكون هناك إعداد كاميرا جديد (#٧) لتقديم صـــورة قوية للابنتين تلحقان بأمهما على الأريكة، ولكن فى الوقت ذاته، ولأن هذا إعـــداد كاميرا جديد فإنه سوف يترك أثرًا دراميًا على اللحظة. لاحظ أن مسز أندرســـون تسيطر على الكادر لأن وضعها فى مقدمة الكادر.

مستر دينيـــس : **(لواندا)** روحى هناك وماتضيعيش وقت. بسرعة، اربطيهم.

(تخرج واندا من الكادر).

مستر دينيـــس : **(لمستر أندرسون)** دوّر وشك.

اللقطات المونتاجيتان (١٠ و ١٢) اللتان استخدمتا لتغطية الحدث السابق همـــا من إعداد الكاميرا القديم #٥، الذى نعتمد عليه كثيرًا، وقد بدأ بلقطة قريبة لقدم وانـــدا والنظارات، وهو الآن أصبح لمستر دينيس وحده وهو يدفع مستر أندرسون أمامـــه. وفى هاتين اللقطتين، تتسع الكاميرا إلى لقطة لاثنين "واندا ومستر دينـــيس"، وتنتهـــى مع مستر دينيس وحده وهو يأمر مستر أندرسون أن يستدير (الشكل ١٤-١٧).

ولقد علّق مايكل هيجينز - الذى قام بدور مستر دينيس - على هذه الطريقة فى التصوير بأنها كانت "تحرره تمامًا، لأنها تسمح له بالاستمرار دون وقفات ثـــم بدايات لطريقة "التغطية متعددة الزوايا". ومن الواضح أن هذا الأسلوب لا يناســـب كل الأفلام. (مع حلول التصوير الرقمى، يـــستخدم العديـــد مـــن المخـــرجين الآن إعدادين للكاميرا، وهذا بالضرورة يؤدى إلى حلول وسط وتنازلات بالنسبة لبعض الإعدادات، لكن ذلك إذا استخدم بحكمة فإنه سوف يمنح الممثلين الحرية التى شعر بها مايكل هيجينز، وفى الوقت ذاته يعطى إمكانات إضافية فى المونتاج).

لا يزال أمام مستر دينيس أن يقر بمشاركة واندا المهمة. فى "تعليماته" السابقة لها، بدا كأنه يعود إلى علاقته الآمرة بها، وهذا التأخر فى الإقرار بفضلها يجعل هذا الإقرار أكثر أهمية بالنسبة إلى واندا، **وبالنسبة إلى المتفرج**، عندما يأتى فيما بعد على نحو غير متوقع، وعندما يحين وقته.

مستر أندرسون سوف يطيع أمر مستر دينيس أن يلتفت (الشكل ١٤-١٨).

كان إعداد الكاميرا #١٣ هو الإعداد الأخير. والسبب فى أننا احتفظنا به حتى النهاية هو أنه منفصل عن بقية الحدث. ومع ذلك، فإن مستر أندرسون كان يقف ويداه مرفوعتان فوق رأسه فى كل الالتقاطات لو لم يكن فى اللقطة. لقد كان ذلك مهمًا بالنسبة لعائلته، خاصة زوجته التى كانت تنظر إليه طوال المشهد. وفى حالة إذا ما كانوا ممثلين مدربين، فإنه كان من الأفضل مع ذلك أن يظل الزوج موجودًا.

ملاحظة: كنت ذات مرة فى موقع تصوير أحد أفلام الممثل جون وين، حيث كان يلقى سطور حواره فى لقطة قريبة. بعد التقاطة واحدة صاح: "خللى كيرك ييجى هنا"، وبعد لحظات كان كيرك دوجلاس يقف على الناحية الأخرى من الكاميرا ليتلقى سطور حوار جون وين.

لنعد إلى مشهدنا:

مسز أندرسون وابنتاها تراقبان الموقف فى قلق (الشكل ١٤-١٩)، بينما يمضى مستر دينيس إلى الفعل (الشكل ١٤-٢٠).

الخوف والإدراك اللذان تشعر بهما عائلة أندرسون هما عنصر درامى مهم فى المشهد، ويجب الإبقاء عليه حيًا طوال الوقت.

فى بقية المشهد تظل أوضاع الشخصيات ثابتة فيما عدا تغييرات بسيطة بواسطة مستر دينيس. تم تجسيد الحدث هنا فى الخطة الأرضية #٣ مع خمسة إعدادات للكاميرا (الشكل ١٤-٢١).

عندما تبدأ واندا فى تقييد النساء الثلاث، يقدم مستر دينيس القنبلة الموضوعة بداخل حقيبة.

مستر دينيس : (خارج الكادر) شايف دى، هه؟ دى قنبلة بحق وحقيق...

هذه اللقطة (لقطة مونتاجية ١٦، الشكل ١٤-٢٢) تقوم بوظيفة دخول الحبل فى الفيلم، تحافظ على واندا "حية" (أى موجودة بحيوية داخل المشهد - المترجم). إن اللقطة تقدم بداية مهمة واندا (ضمان الرهائن)، وعندما تنخفض اللقطة إلى أسفل فإنها "تربط" بين واندا والنساء الثلاث، كما تربط بين النساء الثلاث والقنبلة ومستر دينيس. وفى اللقطة التالية (الشكل ١٤-٢٣)، يرتبط مستر أندرسون بالقنبلة وبزوجته من خلال خط البصر، بما يربط بين الشخصيات الخمس معًا طوال بقية المشهد.

كانت القنبلة قد تم دخولها إلى الفيلم فى مشهد سابق، فى لقطة واسعة، حين كان يتم تجميعها. أما فى هذه اللقطة القريبة فإنه يتم الكشف عنها بشكل "أكثر قوة"، خاصة فى سياق الحدث.

تبدأ اللقطة المونتاجية ١٦ مجموعة من لقطات سبع، من اللقطة المونتاجية ١٧ حتى اللقطة المونتاجية ٢٣، وتجاور هذه اللقطات معًا يؤدى إلى تجسيد التوتر الملموس للرهائن، مع إطالة زرع القنبلة - وهذا هو أحد مهام المشهد. إننا نستطيع إطالة زرع القنبلة مع الزوايا المتعددة دون أن نلفت الانتباه للخروج عن أسلوب السرد الكلى، **لأنه مناسب تمامًا للحظة.**

ملاحظة: أسلوبى فى التدريس هو أن أعطى أسماء للمفاهيم العامة التى لم يسبق تحديدها، وذلك حتى **يمكن استخدمها**. وهذا ينطبق على "مناسب تمامًا اللحظة"، وهو مفهوم مفتوح إلى العديد من التفسيرات حتى أنه يبدو بلا معنى. إنه يبدو معرضًا للتغييرات الاعتباطية فى الطابع والأسلوب، على الطريقة "كله ماشى". وربما إذا فسرت أصل هذا المفهوم، فقد يساعد ذلك فى توضيح الأشياء. عندما توليت مهمة التدريس فى جامعة كولومبيا، قام أحد الطلبة بإخراج تدريب

كان فيه رجل شرير يتكلم من بطنه تنتابه حالة غضب فيعلق دميته من السقف. وعندما كانت الدمية تلتوى جيئة وذهابًا قطع المخرج إلى وجهة نظر الدمية والتى كانت تتأرجح فى الغرفة، مما خلق جوًا من الخطر بينما هى تراقب الرجل. كان اختيارًا قويًا، يقبله المتفرج تمامًا، حتى لو لم يكن هناك تحضير لهذا الصوت الذاتى. تساءلت إذا ما كانت هناك قاعدة عامة تنطبق على هذا الخروج عن الأسلوب. ثم تذكرت مشهدًا من فيلم فيلليني "ثمانية ونصف"، حيث تمضى الكاميرا فجأة فى حركة سريعة، تحاكى لحظة تهريجية من عصر السينما الصامتة، لتخرج عن الطابع الأسلوبى للفيلم، وكان ذلك مشهدًا ذكيًا جدًا. وفى الفصل الثالث، أدخل فيلليني مرة أخرى أسلوبًا جديدًا تمامًا، حين تحول إلى حركة حيوية للكاميرا فى مؤتمر صحفى، وكان ذكيًا أيضًا وملائمًا تمامًا للحظة. ومنذ ذلك الحين أصبحت واعيًا بالعديد من الأمثلة التى ينجح فيها هذا المفهوم، لكن هناك أمثلة أكثر حيث التغييرات فى الطابع والأسلوب اعتباطية ومتعسفة وغير ملائمة.

ينظر مستر أندرسون حوله فى حالة عجز (الشكل ١٤-٢٣).

مستر دينيس يخاطب مستر أندرسون بينما يركز على العائلة أمامه (الشكل ١٤-٢٤).

مستر دينيس : أندرسون... هانتعاون معانا هانرجع فى الوقت المناسب ونفك القنبلة.

مسز أندرسون وابنتاها مقيدات الأيدى خلفهن، تنظرن إلى مستر دينيس والقنبلة بنظرات مثبتة (الشكل ١٤-٢٥)، إعداد الكاميرا #٧ على خطة الأرضية للمرحلة #٢ (الشكل ١٤-٦).

ثم تصوير ردود أفعال النساء الثلاث تجاه إظهار مستر دينيس للقنبلة وإعطائه التعليمات أولاً، بينما مضى هيجينز ولودين فى أفعالهما كما لو كانا فى

الكادر. ولأن عائلة أندرسون لم يكونوا ممثلين محترفين، فإننا اعتقدنا أن ردود أفعالهم الأولى على هذا الموقف (الذى كان له واقع مدهش) سوف يكون "حقيقيًا" أكثر فى المرة الأولى، وقد قامت النساء الثلاث بأداء المشهد جيدًا.

يبدأ مستر دينيس فى تحريك القنبلة بهدوء إلى الأمام، ويضعها على حِجْر إحدى البنتين (الشكل ١٤-٢٦).

مستر دينيس : خليها على حجرك... ماشى؟ ما تتحركيش....

مسز أندرسون تنظر إلى زوجها (الشكل ١٤-٢٧)، لكنه لا يستطيع إلا أن ينظر فى عجز إلى القنبلة المستقرة على حجر ابنته (الشكل ١٤-٢٨).

مرة أخرى، تم استخدام امتداد طفيف فى البعد البؤرى لعدسة الزووم مع زيادة "سخونة" المشهد، وتتحرك اللقطة بانوراميًا إلى مسز أندرسون وهى تتطلع إلى زوجها.

مستر دينيس يشغل مشغل القنبلة ويغلق الحقيبة (الشكل ١٤-٢٩).

مستر دينيس : أنا شغلتها... دى مضبوطة على الوقت تمام... سمعت، هه؟

إن مستر دينيس واضح تمامًا وهو يقول ذلك، ويعطى وقتًا لكى يستوعبوا ما يقوله، واللقطة المتوسطة له، مع بروفيل مسز أندرسون فى مقدمة الكادر، تعطى جوًا من الحميمة مشحونًا بالخطر القريب.

اللقطة المونتاجية ٢٣ (الشكل ١٤-٢٩) هى واحدة من خمس لقطات مونتاجية تأتى من إعداد الكاميرا #١٠ (اللقطات المونتاجية ١٨، ٢٣، ٢٦، ٣٢، ٢٩)، وهذا الإعداد – مع إعداد الكاميرا #٥ الذى اعتمدنا عليه كثيرًا – يشكلان معظم الزمن السينمائى لهذا المشهد، وهما معًا يقدمان **معظم** الحدث، وبقية الحدث هو **رد فعل** تجاهه. وبمعنى ما فإن هذين الإعدادين يمكن اعتبارهما **اللقطات**

الرئيسية، لكن على عكس اللقطة الرئيسية التى تكون واسعة وتشمل المنطقة الأكبر من الحدث، فإن هذين الإعدادين يركزان على الحدث الأساسى الذى يجرى.

واندا تنتهى من ربط أيدى النساء (الشكل ١٤-٣٠).

هذه اللقطة الواسعة تُرخى التوتر، بما يؤشر على قرب نهاية المشهد، وهى تحقق مهمة إظهار انتهاء واندا من عملها. ومرة أخرى يتم التقليل من التوتر، فهذه هى المرة الثانية التى يكون فيها إعداد الكاميرا بالتثبيت على حامل.

مستر دينيس : خدى بالك.

زاوية ضيقة على القنبلة مستقرة على حجر الابنة (الشكل ١٤-٣١).

كل عملية"زرع" القنبلة يتم التعبير عنها بالتفصيل لأنها ضرورية لإقناع المتفرج بأن عائلة أندرسون لن تكون عاملاً فى فشل سرقة المصرف. إن ذلك سوف يؤسس توترًا زائفًا قد يصلح لقصة مختلفة. لكنه هنا سوف يقدم رنجة حمراء تكون متناقضة مع طابع الفيلم. ("الرنجة الحمراء" مصطلح فى أفلام التشويق، حين يستخدم عنصر معين لخلق التشويق لكن المتفرج يكتشف بعد ذلك أنه زائف ولا يؤدى إلى شيء – المترجم). وإذا كان مستر دينيس وواندا سوف يفشلان فى سرقة المصرف، فإن ذلك يعود إليهما، ويجب عدم تضليل المتفرج بحشر توتر زائف. وعند هذه النقطة من الفيلم، لا يتوقع المتفرج نهاية سعيدة، على الرغم من أنه قد يأمل فى ذلك.

مستر دينيس يقف، يلتقط معطف مستر أندرسون، ويلقى به إليه (الشكل ١٤-٣٢).

مستر دينيس : أندرسون... انت هاتاخدنى معاك الشغل... ياللا، البس جاكتتك.

بالحفاظ على أسلوب الكاميرا المرنة، تبدأ اللقطة المونتاجية ٢٦ بلقطة قريبة متوسطة لمستر دينيس ينحنى، وترتفع معه وهو يلتقط معطف أندرسون، وتتحرك

معه بانوراميًا وتتسع عندما يلقى به إلى مستر أندرسون، وتنتهى اللقطة مع لقطة متوسطة واسعة لأندرسون وهو يتلقى المعطف. وهذه اللقطة تحل الانفصال المكانى لمستر أندرسون للمرة الأولى وذلك بتوصيله مع مستر دينيس.

قطع إلى:

خارج. منزل أندرسون – بعد لحظات.

نتيجة – أو أعقاب – المشهد السابق تظهر فى ذلك المشهد القصير خارج منزل أندرسون، حيث تجرى واندا إلى سيارة أندرسون لتحصل على مفاتيح سيارة الهروب من مستر دينيس الذى أهمل إعطاء المفاتيح لها.

تقطع الكاميرا إلى داخل سيارة أندرسون، حيث بروفيل مستر دينيس فى مقدمة كادر لقطة قريبة متوسطة تظهر فيها واندا من النافذة الجانبية للمقعد بجوار السائق – هذا كادر مثالى لما سوف يحدث بعد ذلك – والذى يحدث بشكل غير متوقع لواندا ولنا. عندما يناولها مستر دينيس المفاتيح، يخبرها: "إنتى كنتى كويسة. إنتى شاطرة فعلاً، عارفة كده؟". لا تنطق واندا بكلمة، فابتسامتها تقول كل شىء (الشكل ١٤-٣٣).

لم يقل لها أحد من قبل قط أنها "شاطرة فعلاً"، وهذا الإعجاب من جانب مستر دينيس هو الذروة فى هذا الفيلم، بل إنها الذروة من حياة واندا. ومن خلال وقت قصير سوف تضل واندا طريقها إلى البنك، أما مستر دينيس – الشخص الوحيد فى العالم الذى اعتقد أنها "شاطرة فعلاً" – فسوف يلقى مصرعه بالرصاص على أيدى الشرطة.

يجب أن يكون واضحًا أن المشهد السابق مختلف فى بنائه عن "قطعة من فطيرة التفاح"، أو المشهد الدرامى للشرفة فى "سينة السمعة"، فهذان المشهدان

الدراميان يحتويان على تصاعد فى الفعل/ رد الفعل، يتجسد فى النبضات السردية التى تنتظم عن طريق الوحدات الدرامية. وفيهما هناك شخصية تعتبر بطل المشهد، ولدى الشخصية رغبة، وهذه الرغبة متعارضة مع شخص آخر، ليصل المشهد إلى نقطة ارتكاز حيث ينجح بطل المشهد أو يفشل فيما يريد. أما مشهد أخذ الرهائن فى "واندا" فهو مشهد وصفى أكثر من كونه مشهدًا دراميًا، وأقرب إلى تكشف أحداث منه إلى صراع ممتد. إننا لا نزال فى حاجة إلى النبضات السردية التى تجسد جوهر كل لحظة، لكن ليست هناك وحدات درامية، أو سؤال تثيره نقطة الارتكاز، لتنظم الحدث فى هذا المشهد، ومن ثم فإنها غير موجودة ولا تخلق توترًا. والتوتر فى المشهد يأتى من سياقه داخل التتابع الأكبر الذى يحتوى على السؤال الدرامى: هل سوف تنجح سرقة المصرف؟ إن أخذ الرهائن عنصر واحد فى عملية سرقة المصرف. **وجعل هذه العملية مثيرة للاهتمام هو مهمة المخرج.**

ومع تقدمك فى التحليل العميق للأفلام الثلاثة التى سوف نقدمها فى الجزء الخامس، الفصول ١٥ و١٦ و١٧، اسأل نفسك: من أين يتلقى كل مشهد توتره الدرامى؟ بكلمات أخرى: لماذا هو مثير للاهتمام؟ هل السؤال الدرامى متضمن فى المشهد ذاته، أم أنه يأتى من سياق **خارج المشهد**؟ سوف تبدأ الآن فى أن تلاحظ أن هناك الكثير من **الأبنية الفضفاضة** التى يمكن أن تشد المتفرج. اسأل نفسك: **لماذا تجذبنا هذه المشاهد؟ وما الذى تجلبه حرفة المخرج وخياله إلى المشهد؟**

وكلما اكتسبت فهمًا أعمق لمهمة المخرج وعمله، يجب ألا تنسى أن الفيلم الجيد يبدأ بسيناريو جيد. وفى الفصل ١٩ سوف أطرح عليك كيف يمكنك الحصول على سيناريو باستخدام ما تعلمته عن الإخراج.

الجزء الخامس

تعلم الحرفة من خلال التحليل السينمائى

من أسرع الطرق لتتعلم حرفة المخرج السينمائى هو القراءة المتفحصة للأفلام التى صنعها المخرجون العظماء. وأنا لا أعنى بذلك مجرد الفرجة عدة مرات على فيلم، وإنما أن تطرح أسئلة جديدة مع كل فرجة وراء الأخرى. إن ما تبحث عنه هو الحرفة التى تدعم الفيلم، والتى سوف تبدأ فى الكشف عنها بالفرجة على مشهد محدد حتى تستوعب كيف تم تجميعه معًا: كيف أن الكاميرا وإعداد المشهد والعمل مع الممثلين تضافرت جميعًا لتصبح كلاً متناسقًا. أنت تتفرج من أجل القوة الدرامية للانتقالات بين المشاهد، دخول الشخصيات، الكشف عن معلومات، التماسك السينمائى للتتابع بين المشاهد، طابع الراوى، إنك باختصار تبحث عن كل شيء ناقشناه من الأول حتى الرابع.

وعندما تتفرج على الفيلم للمرة الأولى، استرخِ واستمتع بالفيلم، وفى المرة الثانية ابحث عن البناء الدرامى وصوت الراوى. وسوف تكون هناك مشاهد محددة قد جذبت اهتمامك، شاهدها مرة أخرى. لماذا هى بهذا التأثير؟ هل هو إعداد المشهد؟ أم أنها الكاميرا؟ أم هما معًا؟ ارسم خطة أرضية للمكان، وتخيل عليه إعدادات الكاميرا. ابحث عن تجسيد النبضات السردية. وبالدراسة المتأنية والدقيقة للأفلام التى نذكرها فى هذا الكتاب، خاصة التى جاء ذكرها فى الجزء الخامس، سوف تمضى قدمًا إلى أن تصبح قادرًا على استخدام هذه العناصر الدرامية كأدوات فى أفلامك. وإننى أرجو أن يقوم القراء أيضًا بتطبيق هذه التقنيات على أفلامهم المفضلة، لكى يكشفوا بأنفسهم عن الحرفة السينمائية المتضمنة فى طريقة تقديم القصة. عندئذ سوف يصبح كل عالم السينما هو فصلك الدراسى.

والأفلام الثلاثة التى سوف نقوم بالتحليل العميق لها فى الفصل الخامس تم اختيارها لأنها تقدم أمثلة واضحة على التصنيفات الدرامية التى قدمناها فى الفصول

من الأول إلى الرابع. وكل هذه الأفلام – على الرغم من اختلافها فـي المـضمون والشكل – تعتمد على البناء ذى الفصول الثلاثة. وقبل أن نمضى إلى التحليل، دعنـا نلقِى نظرة على هذا البناء، إنه الخطوة الأولى فى تنظيم الحدث، لذلك يجب أن يهـتم به المخرج. والأفلام الثلاثة لها ترتيب للفصول يمضى من الماضى حتى الحاضـر (لكن ليست هذه هى الحال دائمًا). ونحن فى الفصل الأول نجد حياة معتادة تقطعهـا نقطة هجوم، تقود إلى أزمة الشخصية الرئيسية. وهذا البناء يساعد المتفـرج فـى أن يشكل سؤالاً فى نهاية الفصل الأول: لماذا يتفرج على الفيلم؟ وما الـذى يتوقعـه أن يحدث؟ والسؤال الأفضل: ما الذى يأمل المتفرج أو يخاف أن يحدث؟

والفصل الثانى يبدأ بتصاعد الحدث مع الشخصية الرئيسية، وهـذا الحـدث يهدف إلى تخليص الشخصية الرئيسية. وبالطبع هناك فى القصة التى تروى جيـدًا عقبات مهمة يجب أن يتغلب عليها البطل أو أنه سوف يلقى الهزيمة. وفـى كـل الأفلام الثلاثة هناك وصول الحدث إلى ذروة أولى مع البطل فى وسـط الفـصل الثانى، ثم إلى ذروة نهائية فى نهاية الفصل، بما يستنفد الفعل الذى يقوم به البطـل فى مواجهة السؤال الذى ثار فى نهاية الفصل الأول.

ويتألف الفصل الثالث من عواقب فعل البطل، وعادة توجد نهايـة زائفـة أو انقلاب قبل الحل الأخير. (هل يبدو ذلك برنامجًا ضيقًا تمامًا بالنسبة إليك؟ على كل حال فإنه ليس بناء القصة الوحيد المتاح لنا. انظر "الخط الأحمر الرفيع" (١٩٩٩)، لتيرانس ماليك الذى سوف نناقشه فى الفصل ١٨).

إن تنظيم الحدث هذا فى كل فصل ينقسم أكثر بواسطة الكاتب إلى تتابعـات ومشاهد، ثم يمضى المخرج إلى تقسيم الحدث إلـى وحـدات أصـغر وأصـغر، إلى وحدات درامية ونبضات سردية. بينما يقود الممثل إلى وحـدة أكثـر للفعـل، وهى نبضة التمثيل أو الأداء.

عند المشاهدة الأولى للأفلام التى نستكشفها هنا، اسمح لنفسك بالاندماج مع القصة لتعيش الحياة العاطفية للشخصيات. إن هذا يتطلب أن توقف نظرتك التحليلية، وسوف يوجد الكثير من الوقت للتحليل من خلال المشاهدات التالية - التى سوف تتعدد بالنسبة إلى بعض الأفلام - التى سوف تأخذك إلى الفهم الكامل لكيفية سيطرة المخرجين الكبار على حرفتهم.

الفصل الخامس عشر

فيلم "سيئة السمعة" لهيتشكوك

نظرة عامة على الأسلوب والتصميم:

فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة" الذى استخدمناه كمثال على العديد من القواعد والتقنيات المختلفة فى الفصول السابقة، يستحق مزيدًا من التحليل فيما يتعلق بالتصميم الكلى للفيلم الكامل.

الكاميرا باعتبارها الراوى الإيجابى:

يستدعى تصميم هيتشكوك راويًا إيجابيًا: كاميرا يمكن أن تبتعد عما هو "معتاد" لكى توجه اهتمامنا إلى جوهر اللحظة، إلى ما هو حيوى بالنسبة إلى تذوق المتفرج للقصة. وذلك هو الحال غالبًا فى الأفلام ذات نقاط الحبكة الحاسمة التى يجب أن يفهمها المتفرج تمامًا.

يقوم هيتشكوك بتقديم الكاميرا (الراوى) التى تسترسل بطريقتها – إنها ليست فى حاجة إلى دافع إلا أنها تعرف ما المهم – وذلك فى اللقطة الأولى من الفيلم. إنه يخبر المتفرج بأن الكاميرا المتحركة سوف تقوده من خلال القصة – أى أنه عندما يكون هناك شيء مهم يجب أن يعرفه، فسوف تشير الكاميرا إليه. إننا سوف نكتشف أن هذا الدور للكاميرا ليس مهمًا معظم الوقت، وأن الحقيقة أن هذا الوجه للراوى الإيجابى قد استخدمه هيتشكوك بشكل متفرق ومتناثر. (فى هذا الفيلم – كما فى معظم أفلام هيتشكوك ما عدا "الحبل" – يعتمد إلى حد كبير على **تجاور اللقطات** بواسطة المونتاج لكى يعبر عن تصاعد الأحداث أو تغيرها، أو للإشارة إلى نقطة مهمة فى الحبكة).

الكاميرا الذاتية:

فى هذا الفيلم، ينسب هيتشكوك الكاميرا الذاتية لشخصية أليشيا (إنجريد بيرجمان). والسؤال هو "لماذا؟ أعتقد أن هذا ينبع من تخيله البصرى لتصميم المشهد الأخير من الفصل الثانى، حيث يتم تخدير أليشيا لتدخل فى حالة هلوسة، ولأن لدينا طريقًا إلى صوتها الذاتى فإنه يمكن لنا أن نتشارك فى إدراكها المباشر، بما يجعل عجزها ملموسًا بالنسبة إلينا. إن هذا – بالاتساق مع الراوى الإيجابى – يجعل صوت أليشيا يعطى مشهد الذروة ثراء نفسيًا وتعقيدًا دراميًا لم يكن يتحقق دون ذلك.

الانتقالات:

سوف تلاحظ أن العديد من الانتقالات بين المشاهد تحتوى على اختفاء وظهور تدريجيين، ومزج أساسًا بين المواضعات السينمائية السائدة فى أفلام الأربعينيات. إن هذه الانتقالات كانت تساعد المتفرج – الذى لم يكن مثقفًا سينمائيًا كمتفرج اليوم – لكى يتتبع القفزات الزمنية والانتقال من مكان تدور فيه الأحداث إلى آخر.

مناطق الدخول:

دخول البطلة أليشيا إلى هذا الفيلم كافٍ (ليس فى هذا تقليلاً من أهميته)، لكن دخول الخصم دلفين ضعيف، فهو ليس دراميًا أو سينمائيًا (إننى أشعر بأن هيتشكوك كان يشعر بالملل من قسم عرض المعلومات فى أفلامه، ولم يبذل الكثير من الجهد لجعله مثيرًا للاهتمام. لقد كان مولعًا بلقطات تأسيسية غير موحية، وسوف نرى أمثلة جيدة عليها، كما هى الحال هنا).

تصميم الديكور وتصميم الإنتاج:

يبدو هذا الفيلم أقل "حقيقية" من الأفلام الأخرى التى سوف نقوم بتحليلها، وهذا يعود – فى جانب من الأمر– إلى الخلفيات المرسومة وإلى أسلوب العرض

الخلفى (حيث لقطة تعرض فى الخلفية كأنها خلفية المنظر– المترجم). لقد تقدمت هذه الطريقة كثيرًا الآن، كما أن التصوير فى المواقع الطبيعية أضاف الواقعية على الأفلام.

ما الذى نبحث عنه فى هذا الفيلم؟

سوف نركز على تجسيد هيتشكوك الواضح للنبضات السردية، والإعداد الفائق للمشاهد واستخدام الكاميرا كراوٍ إيجابى وإرجاع الصوت الذاتى إلى البطلة. وسوف نكتشف كيف أن هيتشكوك – أستاذ التشويق – استطاع أن يخلق هذا التشويق.

الفصل الأول:

تظهر العناوين – مع التاريخ والمكان – على لوحة لمنظر طبيعى فى ميامى. والعنصر المهم هنا هو الموسيقى الرومانسية التى تبطن المشهد، بما يشير إلى أننا سوف نشاهد قصة حب. ومع ذلك، وقبل أن تختفى الموسيقى والعناوين مباشرة، تتحول الموسيقى إلى النذير بالخطر. ما الذى يدل عليه ذلك؟ أننا سوف نرى قصة حب، لكنها سوف تدور على خلفية نوع مهم من الخطر.

داخلى. ممر المحكمة: يبدأ الفيلم بلقطة قريبة لكاميرا مصور صحفى، ثم تنتقل اللقطة لاكتشاف المحكمة التى تثير فضول الجميع. وعلى الرغم من أن حركة الكاميرا تلك لا تلفت الانتباه كثيرًا، فإنها تخبر المتفرج برهافة أن هذا الراوى يملك القدرة على الحركة لاكتشاف نقاط القصة المهمة.

داخلى. قاعة المحكمة: وجهة نظر "رجل فضولى"، فى لقطة عامة، تصور إجراءات المحاكمة. ولأننا بعيدون عن الحدث، فإننا نضطر إلى التركيز على ما

يقال، إنها معلومات تكشف عما نحتاج إليه لنتذوق القصة ونفهمها. ليس هناك سبب روائى لنعرف أى شىء عن الذين يظهرون هنا، لذلك فإننا نراهم من الخلف فقط. (يستخدم هيتشكوك "الرجل الفضولى" كأداة لكى يجعلنا ندخل إلى قاعة المحكمة، ثم يستخدمه ليخبرنا: "أهى جاية!"، لينبه رجال الصحافة الذين ينتظرون وينبهنا).

ممر المحكمة: أليشيا هوبرمان (إنجريد بيرجمان) تدخل الفيلم، وتتعقبها الكاميرا وهى تمضى فى طريقها بين مجموعة من رجال الصحافة. تسمح لها الكاميرا بأن تخرج من الكادر، ثم تغير الكاميرا اتجاهها لتكتشف "رجلين غامضين". فى هذه اللقطة الواحدة يمكننا أن نرى وجهين مختلفين للراوى، الأول: عندما يتعقب أليشيا، إنه فقط "يصور" فعل أليشيا، والثانى: عندما ينتقل إلى الرجلين، يقدم "مغزى"، ويخبرنا بأن هذين الرجلين يمثلان نقطة مهمة فى الحبكة.

خارجى. منزل أليشيا: يظهر هيتشكوك للحظة فى كل فيلم من أفلامه، وهو يختار هنا هذه اللقطة التأسيسية لكى يفعل ذلك. وهو يفعل ما يستطيع لكى يجعل اللقطة أكثر إثارة للاهتمام بأن يجعل جذع النخلة فى مقدمة الكادر. (يظهر هيتشكوك مرة أخرى فى الفصل الثانى).

داخلى. غرفة المعيشة فى منزل أليشيا: هذه الحفلة التى تجرى يتم تقديمها عن طريق لقطة من خلف رجل يظل فى "سيلويت" طوال اللقطة، ويشار إليه باسم "الحليوة" (كارى جرانت/ دلفين). وعلى الرغم من أن أليشيا هى دائمًا مركز اللقطة، وأن الكاميرا تتحرك يمينًا ويسارًا لتتتبع حركاتها، فإن الكاميرا لا تفقد "الحليوة" أبدًا فى مقدمة الكادر، بما يثير فضولنا حول من يكون. وقبيل انتهاء المشهد مباشرة، تقترب اللقطة أكثر من ظهر "الحليوة" ثم تختفى تدريجيًا، لتظهر تدريجيًا لقطة أخرى له فى بروفيل، وتتسع لتصبح لقطة لاثنين: له وأليشيا. هناك أغنية عاطفية تدور على فونوغراف.

من اللقطة لاثنين يمضى هيتشكوك فوق كتفى الشخصيتين، إلى مشاهد كلاسيكية عديدة يتواجهان فيها. إن تلك هى الفرصة الأولى لنا لكى نستوعب كلاً منهما، ونرى بدايات التمازج والتجاذب بينهما. لاحظ أن القطع جيئةً وذهابًا هو دائمًا نبضة سردية (تغير أو تصاعد فى الحدث).

عندما تنتهى هذه الوحدة الدرامية، تقف أليشيا (النسيج الرابط مع الوحدة الدرامية التالية). يتم تقديم هذه الوحدة فى التقاطة واحدة تتتبع الحدث للشخصيتين تجاه الباب. من الملاحظات بالغة الأهمية هنا أن أليشيا تتحرك تجاه الباب، ويسمح لها إعداد المشهد والكاميرا بأن يفصلها عن دلفين، بينما تنتهى هى من تجرع آخر مشروباتها الكحولية. إن تركيز الاهتمام على هذا الفعل يجعلنا أكثر وعيًا به، ويشير إلى أن أليشيا تأخذ موضوع شربها للخمر بجدية. عندما تنتهى من الشرب، يعود دلفين إلى الدخول فى الكادر.

خارجى. منزل أليشيا: هذا المشهد التقاطة واحدة. هنا يعطى هيتشكوك قيام دلفين بربط وشاح حول وسط أليشيا معناه فى هذا السياق، إنه فعل حميم، ويعطى وعدًا بقصة حب، وعندما تتذكره أليشيا سوف ينتهى الفصل الأول. وسوف يعاد إدخال الوشاح لاحقًا فى الفصل الثانى. يجب أن يتذكره المتفرج، ويتذكر كل ما يوحى به، وسوف يعنى تغيير السياق عندئذ معنى ومغزى ضروريين.

خارجى/ داخلى. سيارة: العنصر المهم بالنسبة إلينا هنا هو دخول الصوت الذاتى لأليشيا. إن هذا مشهد جيد للإشارة إلى الفرق بين وجهة النظر العادية والصوت الذاتى. من خلال لقطة قريبة لشعر أليشيا وهو يتطاير فوق وجهها. نحن نرى الطريق أمامنا من خلال الزجاج الأمامى، مما يجعلنا أن ننسب هذه اللقطة إلى وجهة نظرها. ثم عندما نرى اللقطة نفسها للطريق مع شعرها يتطاير عبر مقدمة الكادر (الكاميرا تصور من خلال الشعر)، سوف نفهم على الفور أن ذلك هو إدراك أليشيا المباشر. ليس هناك شخص آخر يرى العالم هكذا، ليس دلفين،

ولا الراوى. ولأن تلك هى المرة الأولى التى نعيش فيها إدراكها المباشر، فإنها لا تؤسس بقوة - بالنسبة إلى المتفرج - أن لأليشيا صوتًا ذاتيًا، فهو أمر عرضى تمامًا، ويجب أن يتلوه مثال أكثر قوة ووضوحًا لإدراك أليشيا المباشر، وسوف يعطينا هيتشكوك هذا المثال الواضح تمامًا فى المشهد التالى.

- اللقطة المنفصلة للشرطى ينزل من على دراجته النارية، ويقترب من السيارة، تضع علامة استفهام. ماذا سوف يحدث الآن؟ إن إثارة الأسئلة هى بالنسبة إلى المتفرج جزء مهم من عمل المخرج، وهى تسمح للمتفرج بالاشتراك على نحو أقوى بتكشف الدراما.

- هوية مهنة دلفين موجودة فى محفظته، وطبيعة هذه الهوية يتم الكشف عنها من خلال تصرف الشرطى بعد أن يرى محتويات المحفظة. لذلك فإن هيتشكوك يجذب اهتمامنا للمحفظة، ويعطيها أهمية، ويؤسس الفضول بداخلنا: ما المهم فى هذه المحفظة؟ (فى بداية أى فيلم سوف يؤمن المتفرج بأن الراوى لن يجذب اهتمامه لتفاصيل غير ذات مغزى. وإذا انتهك الراوى هذا الاعتقاد، سوف يبدأ المتفرج فى أن يفقد الاهتمام فى القصة). هيتشكوك يجعل دخول المحفظة مهمًا بأن يجعل دلفين يمد يده إلى سترته لكى يحضرها. وحركة الكاميرا فى أخذها إلى الشرطى تجذب انتباهنا إليها. مرة أخرى يثور السؤال: ماذا فى المحفظة؟ إننا شركاء فى تكشف القصة. عندما يعيد الشرطى المحفظة إلى دلفين، تتوقف اللقطة على أليشيا، وهى تفكر فيما حدث. يتجسد تفكيرها بواسطة الكاميرا ويصبح مرئيًا بالنسبة إلينا، وهذا مثال على **العالم النفسى وقد تحول إلى سلوك يمكن تصويره.**

داخلى. غرفة نوم أليشيا/ غرفة المعيشة عند أليشيا: أول شىء يحدده هيتشكوك هنا هو أعقاب الليلة الماضية. إن أليشيا تعانى من صداع الخمر، ثم،

ومن لقطة قريبة موضوعية وهى تنظر يمين الكاميرا، يقطع هيتشكوك إلى دلفين وإلى الباب مواربًا. إننا نعرف أن تلك رؤية ذاتية لأليشيا، وتستمر اللقطة بينما يقترب دلفين من أليشيا، وينقلب فى الكادر رأسًا على عقب، حيث الصورة تؤسس بقوة لإدراك أليشيا المباشر، ولأن الصورة تمسنا بقوة، فإن هيتشكوك لا يقلق من أننا سوف ننساها بسرعة. (سوف نرى كيف يبقى صوتها الذاتى حيًا، ليكون جاهزًا فى مشهد الذروة عند نهاية الفصل الثانى). يتقاطع مع صوت أليشيا الذاتى ويتلوه مباشرة لقطات قريبة من وجهة نظر الراوى الموضوعى.

- عندما تنتقل أليشيا من غرفة النوم إلى غرفة المعيشة، يكون ذلك هو النسيج الرابط بالوحدة الدرامية التالية. لاحظ كيف أنه يعلن بقوة عن أن شيئًا جديدًا على وشك أن يحدث، مما يثير اهتمامنا.

- هذه الوحدة الدرامية الجديدة يتم تقديمها فى شكل انفصال بين الشخصيات، حيث يحدث القطع من شخصية إلى أخرى لتقديم النبضات السردية. بعض هذه النبضات السردية يمثل تغييرًا فى الأفعال أو تصاعدًا فيها، بينما هناك نبضات أخرى تمثل نقاط حبكة مهمة يجب أن يلاحظها المتفرج لكى يعايش القصة جيدًا.

- يجب أن نشاهد هيتشكوك بعناية وإلا سوف تفوت علينا رهافة حرفته الموجودة دائمًا فى أفلامه. عندما يبتعد دلفين عن الفونوغراف الذى يشكل محادثة مسجلة سرًا بين أليشيا وأبيها، تقطع الكاميرا إلى لقطة متحركة تجاه الممر الخالى لغرفة نوم أليشيا. هل تلك وجهة نظر ذاتية لدلفين؟ إننا لا نعلم حتى تلك اللحظة. والأكثر أهمية هو <u>لأننا</u> لا نرى أليشيا، فإننا نتساءل عما تفكر فيه بشأن المحادثة التى تدور على الفونوغراف (علامة استفهام أخرى يضعها هيتشكوك). ثم تتحرك أليشيا إلى ممر الباب، ونكتشف أنها تأثرت - على نحو واضح - بما تسمع.

(فى مرات كثيرة يجب علينا أن ننقل شخصية ما من حالة نفسية إلى أخرى، لكن من الضرورى أن نفعل ذلك فى وقت أقصر كثيرًا مما يحدث فى العالم الواقعى. عندما لا نرى أليشيا لفترة، فإننا كمتفرجين نقوم بجزء من العمل فى انتقالها إلى الحالة النفسية الجديدة عندما نصوغ سؤالاً، وظهورها بعد ذلك يقدم الإجابة).

ومع ذلك، فلا يبدو أن من السهل على أليشيا أن توافق بسهولة على طلب دلفين أن تصبح جاسوسة. نعم، نحن رأينا بذور هذا الاحتمال، لكننا لن نقبل أن توافق بسهولة. وإعداد المشهد (حركة أليشيا مبتعدة عن دلفين) يجسد هذا الرفض. ويدرك هيتشكوك أن عليه أن يساعد فى حالة انتقال أليشيا، وهو يستخدم حركتها كنسيج رابط إلى وحدة درامية أخرى حيث قد تستجيب لطلب دلفين. ماذا يفعل دلفين؟ إنه يتراجع. كيف تم تقديم ذلك للمتفرج؟ إنه يجلس وينصت إليها، وهو يدع الكلمات الآتية من الفونوغراف تؤثر فيها حتى لو كانت تقاومها. ثم تأتى حركته البارعة، إن دعوته البديلة تجبر أليشيا على مواجهة واقع حياتها: مزيد من العبث والطيش والتبذير، أو نوع آخر من التكفير عن خيانة أبيها. والآن، عندما تقول نعم لدلفين، نقبل نحن ذلك، لأن رحلتها نحو اتخاذ القرار بدت مقنعة.

- لاحظ حركة دلفين من ممر الباب إلى المقعد. إنها دون دافع، وآلية. كيف يمكن إصلاح ذلك؟ إذا كان هيتشكوك قد أدرك المشكلة من خلال التصوير فربما كان سيطلب من كارى جرانت أن يجسد نبضة "التراجع" قبل حركته إلى المقعد. إن ذلك كان سيعطى الدافع للحركة.
- عند نهاية هذا المشهد، تتصاعد موسيقى رومانسية، وتلاحظ أليشيا الوشاح المربوط حول وسطها، وبذلك ينتهى الفصل الأول مع أزمتين مختلفتين وواضحتين تمامًا للبطلة، الأولى: هى تورطها فى عالم الجاسوسية الذى يمثل أرض المعركة لأزمتها، الثانية: انجذابها الرومانسى تجاه دلفين.

الفصل الثانى:

خارجى. الجبال/ الطائرة: يبدأ الفصل الثانى عادة بارتفاع الحدث وتسارعه مع محاولة الشخصية الرئيسية أن تخلص نفسها من أزمتها. (فى هذه الحالة فإن أليشيا يجب أن تخلص نفسها بالتضحية من أجل وطنها، والفوز بقلب دلفين، وهذا الهدف الأخير - هو- الذى تعاطف معه المتفرج بالفعل. وإذا كان على أليشيا أن تنجح فى مهمتها كجاسوسة لكن لا تنجح فى أن تكسب حب دلفين، فإننا سوف نشعر بخيبة الأمل المريرة، وهذا هو السبب فى أن الفيلم قصة حب). وهذا الحدث المتسارع يتم إعطاؤه أولاً فى اللقطة من الجو للمناظر الطبيعية، ثم فى لقطة الطائرة التى تتحرك نحو مستقبل غير مؤكد.

داخلى. الطائرة: الكاميرا تعرض أليشيا وبحدها وبجوارها مقعد خال نفترض أنه مقعد دلفين. عندما تستدير لتبحث عنه، تقطع الكاميرا إلى ما تنظر إليه. لاحظ أن الزاوية التى يقطع لها هيتشكوك هى **خارج** الديناميكيات المكانية لأليشيا، ومع ذلك فهى للحظة وجهة نظرها. (هناك مرونة كبيرة فى أن يدرك المتفرج أو لا يدرك أن لقطة ما هى وجهة نظر إحدى الشخصيات، ويستغل هيتشكوك هذه المرونة، وسوف نرى لاحقًا نكتة أو اثنتين له بفضلها). هذه اللقطة لاثنين تقديم لرئيس دلفين فى العمل، بول بريسكوت. إن هيتشكوك يقول ذلك مع هذه الالتقاطة، وتعود الكاميرا إلى الوراء مع دلفين وحده وهو يعود إلى أليشيا ويجلس بجوارها فى لقطة أخرى لاثنين.

لهذه اللقطة الممتدة - التى تقوم بوظيفة النسيج الرابط بالوحدة الدرامية التالية - وظيفة أخرى أيضًا، فهى تناقض الانفصال الذى يحدث فى هذه الوحدة الدرامية. (إن ذلك شيء نراه كثيرًا فى أفلام هيتشكوك: التقاطات طويلة تسبق

وحدة درامية تعتمد على القطع المونتاجي. دون هذا التقابل، سوف يصبح القطع أقل قوة. وهذا ينطبق بشكل خاص عندما يؤسس مشهدًا سوف يقوم على زوايا متعددة. وسوف نرى ذلك بشكل واضح في "مشهد الحب" الذي يسبق مشهد السلم الكلاسيكي عند نهاية الفيلم.

- لاحظ النبضة السردية التي تستهل اللقطة الأولى في هذا الانفصال، فهي تتولد من اللقطة لاثنين، عندما يعود دلفين إلى مقعده ويقول: "فيه أخبار عن والدك".
- ما النبضة السردية التي تتجسد عندما يقطع هيتشكوك إلى دلفين حتى إن لم تكن هناك جملة حوار واحدة؟ إنها ليست فقط في أن نراه وهو ينصت لأليشيا. انظر إلى اللقطة مرة أخرى. إن ما يضعه هيتشكوك في الكادر هنا هو تعلق دلفين المتزايد بأليشيا. إن ذلك مهم في إعدادنا لتطور العلاقة الميكانيكية بين دلفين وأليشيا.

خارجي. مقهى: لاحظ إعدادات الكاميرا في هذا المشهد: لقطة لاثنين، ثم لقطة من فوق الكتف، ولقطة قريبة لكل من الشخصيتين. يتم توليف هذه اللقطات مونتاجيًا معًا لتجسيد النبضات السردية التي تؤدي إلى الإحساس المتزايد بالحميمة حتى لو كان دلفين يقاوم ذلك. لاحظ أيضًا تدخل الجرسون في المشهد بعد جملة دلفين "وبعدين؟"، إن هذا التدخل موضوع في اللحظة الملائمة تمامًا ليعطي تأكيدًا دراميًا مطلوبًا.

خارجي. الريف: هذا المكان الجديد، الموسيقى الرومانسية يخلقان لنا جوًا حتى نتقبل بسهولة أول قبلة. يتم تقديم سيارة دلفين.

خارجي. مكتب بريسكوت: تلك لقطة تأسيسية. (فيما بعد سوف نرى مثالاً على القطع المونتاجي عند هيتشكوك من مشهد إلى المشهد التالي له دون هذه

الأداة. سوف يحدث تشوش لحظى لأننا لا نعلم بالضبط أين نحن، وسوف يعطى ذلك قفزة سردية).

داخلى. غرفة الاجتماعات/ مكتب بريسكوت: إنه مشهد عرض معلومات تمامًا تم تجسيده فى لقطات لاثنين. "الخروج المفاجئ" للقطة الثانية – التى تنتهك قاعدة الـ ٣٠ درجة – سوف يحدث تأثيرًا مشوشًا.

خارجى. شاطئ ريو: فى اللقطة الثانية تصل سيارة دلفين أمام مبنى شقة أليشيا.

داخلى. غرفة المعيشة/ الشرفة، شقة أليشيا الجديدة: لا يضيع هيتشكوك وقتًا فى تأسيس جغرافية هذه الغرفة وعلاقتها المكانية بالشرفة. هذه اللقطة الأولى، التى تتحرك بانوراميًا من الباب إلى الشرفة، سوف تتكرر بعد برهة قصيرة، لكنها سوف تحتوى على عنصر عاطفى مختلف تمامًا.

- الكاميرا موضوعة فى مكان مرتفع فى اللقطة الأولى على الشرفة. السبب؟ لكى تعطينا رؤية جيدة للشاطئ المنحنى فى الأسفل، وعلاقته الجغرافية بالعاشقين فى الشرفة. ولأن سبب الراوى واضح، فإننا لا نعطى اللقطة أهمية نفسية أو درامية. سوف نرى فيما بعد لقطات مرتفعة تحمل أهمية وجدانية أو درامية، بسبب السياق الذى تظهر فيه.
- بمجرد أن نستوعب معلومات اللقطة السابقة، يقطع هيتشكوك إلى مستوى العين للاحتضان والقبلة اللذين يحدثان. لماذا مستوى العين؟ من الواضح أن ذلك هو أفضل موضع لرؤية ما يجرى. فى إعداد مشهد هذه اللقطة، تكون أليشيا فى الجانب الأيمن من الكادر، ودلفين على الجانب الأيسر. فى المشهد التالى فى المكان نفسه، سوف يتكرر هذا الإعداد لمشهد يحتوى على عناصر درامية وعاطفية مختلفة كثيرًا، ولكن كلاً من أليشيا ودلفين سوف يكونان على الجانب **العكسى** مما هو عليه الآن.

- في هذه اللقطة الثانية على الشرفة، تتحرك الكاميرا من لقطة لاثنين قريبة متوسطة، إلى لقطة قريبة لاثنين، وتبقى في هذا الكادر دون قطع لـدقيقتين ونصف الدقيقة إنها تتعقب العاشقين من الشرفة، إلى التليفون في غرفة المعيشة، إلى الباب الذي دخلا منه. تستطيع أن تخمن أن هيتشكوك لم يقم بتغطية ذلك بلقطات أخرى، لأن هذا التصميم يمثل بالنسبة له جوهر اللحظة: الحميمية الرومانسية. (عند نهاية الفصل الثاني، سوف يتكرر هذا الكادر الحميم مع حركة الكاميرا تراكينج، وهذا التكرار سوف يمنح هذا المشهد أصداء لم تكن تتوافر له إذا تم تصميمه على نحو مختلف. ليس مهمًا أن المتفرج قد لا يكون واعيًا بهذا التكرار).

خارجي. مكتب بريسكوت: دلفين يصل بسيارته، ويخرج منها حاملاً زجاجة شمبانيا.

داخلي. مكتب بريسكوت: هذا مثال جيد على القول المأثور القديم "قصص الحب الحقيقي لا تمضي بشكل ناعم". هذا المشهد يتصادم مع المشهد الذي يسبقه، ودلفين غير واعٍ بما سوف يحدث. الحركة البانورامية (الراوي الإيجابي) من زجاجة الشمبانيا إلى سلوك دلفين المضطرب تجعل من هذا التصادم واضحًا. إننا **نشعر** بفزعه لأننا بداخل رأسه. (هذا المشهد لدلفين). ونحن نبقى في رأسه طوال بقية المشهد كله بسبب الاستخدام الحكيم للإعداد للمونتاج. وعلى سبيل المثال، هناك تداخل في المونتاج بين بريسكوت ودلفين بينما يلقي بريسكوت جملة حواره: "عشان سباستيان يعرفها"، ثم مرة أخرى "كان بيحبها زمان"، دلفين هنا يُسقط في يده، ونحن نعي تمامًا الخنجر الذي شعر به في قلبه.

- بفضل قدرتها على تأسيس فكرة أنها تبحث عما هو مهم، يمكن للكاميرا أن تترك دلفين وهو يخرج من الغرفة، وتكتشف زجاجة الشمبانيا التي تركها وراءه، بما يشير إلى رعب دلفين مما سوف يحدث.

- تم تصوير المشهد كله فى انفصال (أى لا تظهر الشخصيات معًا داخل الكادر – المترجم) فيما عدا لقطة لثلاث "تربط" الموجودين معًا، ولقطة لاثنين لدلفين والرجل الثالث. لماذا شعر هيتشكوك بضرورة أن يضع دلفين وهذه الشخصية الثانوية فى اللقطة نفسها؟ لأنها شخصية ثانوية، فهو إذا قطع إليه فى لقطة منفصلة فإنه يعطيه أهمية أكبر من حجمه، لكن ذلك لا يحدث فى لقطة لاثنين لا تمنحه اهتمامًا خاصًا. **(هذا مثال على الانفصال حين يتم حله من خلال إعداد المشهد).**

غرفة معيشة أليشيا/ المطبخ/ الشرفة: تم تنفيذ هذا المشهد ببراعة، وقد سبقت دراسته المستفيضة فى الفصول ٣، ٤، ٦، وقد يكون من المفيد أن تراجع هذه الفصول فى سياق الفيلم كله الآن.

خارجى/ داخلى. السيارة: علاوة على المعلومات التى أعطيت بوضوح وبشكل مقتصد فى هذا المشهد، فإنه يؤسس للعلاقة الديناميكية الجديدة بين أليشيا ودلفين.

خارجى. ممر ركوب الخيل: تعلن اللقطة الأولى على الفور أين نحن جغرافيًا، والأربع لقطات التالية تؤسس لدلفين وأليشيا فى علاقتهما مع سباستيان والمرأة المرافقة له. مرة أخرى، المعلومات واضحة، إننا نعلم بالضبط مكان كل شخصية، ثم فى سلسلة من عشر لقطات، **يطيل** هيتشكوك من وصول دلفين وأليشيا إلى جوار سباستيان، ليثور سؤال: "هل سيتعرف سباستيان على أليشيا؟"، لتتأجل الإجابة طوال هذه اللقطات العشر، مما يخلق توترًا. دعنا ننظر إلى بناء الجمل فى "فقرة" الإطالة هذه.

- أليشيا ودلفين يبدآن تحركهما.

- أليشيا ودلفين يصلان إلى الموقع المناسب.

- أليشيا تنظر إلى سباستيان.
- سباستيان (الذى يرمق الراكبين بجواره) لا يتعرف على أليشيا.
- أليشيا ودلفين يستمران على جواديهما بجوار سباستيان.
- أليشيا تحاول لفت انتباه سباستيان (بأن تحدق فيه).
- سباستيان "يشعر" بأن شخصًا ينظر إليه، يدير رأسه نحو أليشيا.
- قبعة أليشيا تعوق رؤية سباستيان لها.
- سباستيان يتوقف (عن محاولة رؤية السيدة الغامضة).
- دلفين وأليشيا يدركان أن خطتهما قد فشلت.

إن اللقطة الرابعة فى هذه السلسلة هى **دخول** أليكس سباستيان إلى الفيلم. وسوف يمضى بقية المشهد **للكشف** عن شيء مهم حول شخصيته. أما اللقطة الخامسة فتحل الانفصال الذى حدث وعلى وشك أن يحدث مرة أخرى. إنه يقول للمتفرج أين **بالضبط** مكان كل شخصية، لذلك إذا تم تجزئة المشهد فإن المتفرج سوف يعرف الاتجاهات المكانية.

إجابة السؤال الذى أثير سوف تأتى فى اللقطة العاشرة. إن سباستيان لا يتعرف على أليشيا، والخطة قد فشلت، لكن سؤالاً آخر سوف يثار على الفور: ماذا سوف يفعل دلفين الآن؟

- دلفين يفكر فى خطة.
- دلفين ينفذ الخطة.
- حصان أليشيا ينتفض (ويجرى مسرعًا).
- دلفين يكبح جماح حصانه (بما يشير إلى سباستيان أن دلفين لن ينقذ السيدة التى فى خطر).

- سباستيان يرى فى ذلك فرصة (أن يلتقى بالسيدة الغامضة) ويبدأ محاولته.
- سباستيان يتعقب أليشيا.
- دلفين (والسيدة المرافقة لسباستيان) يراقبان.
- سباستيان "ينقذ" أليشيا.
- دلفين يراقب خطته وهى تمضى فى طريقها المرسوم.
- سباستيان وأليشيا يحيى كل منهما الآخر.
- دلفين يدرك أن خطته قد نجحت (فى أن يسلم أليشيا إلى رجل آخر).

لكى نتذوق هذا المشهد يجب أن نكون فى رأس دلفين. لذلك فإن ستًا من اللقطات السابقة هى لقطات دلفين، وبسبب السياق الذى تظهر فيه اللقطات، فإنها تسمح لنا بأن ندخل فى تفكيره، وتوضح لنا موقفه تجاه تورط أليشيا مع سباستيان.

داخلى. حانة: هذا مشهد للنتائج، يوضح موقف دلفين تجاه ما حدث فى ممر الجياد. دلفين يفكر فى أنه سلَّم أليشيا إلى رجل آخر، وهو غير سعيد بذلك.

داخلى. بار فى فندق: يؤسس هيتشكوك جغرافية المكان فى اللقطة الأولى، وليست مصادفة أن يعطى جوًا مختلفًا كثيرًا عن الحانة التى كان دلفين يجلس فيها.

- سباستيان يجلس فى زاوية قائمة مع أليشيا، وهو مكان أكثر حميمة من جلسة أليشيا ودلفين فى مواجهة بعضيهما فى مشهد المقهى.
- لاحظ مرة أخرى الظهور الملائم للجرسون، عند تأكيد اللحظة الدرامية، بما ينهى وحدة درامية ويبدأ أخرى.
- نحن ننسب لقطة وجهة النظر إلى **كل من** أليشيا وأليكس إلى بريسكوت.

- اسأل نفسك، لماذا يغير هيتشكوك زوايا الكاميرا عندما يفعل ذلك؟ أو لماذا يغير حجم الصورة؟ لماذا يتحول من لقطة فوق الكتف إلى لقطة قريبة؟ سوف تكتشف دائمًا أن ذلك بسبب أنه يجسد ما يحدث في المشهد من خلال نبضات سردية. إنه يشكل القصة لنا. تذكر: **إن لم يكن ما يحدث سوف يحدث من أجل المتفرج، فإنه لا يحدث.**

- لاحظ استخدام لقطة لاثنين بالمواجهة. إنها لا تحل الانفصال فقط، لكنها أيضًا عندما تفعل ذلك تؤكد على نهاية وحدة درامية ، وتساعد في استرخاء التوتر الذى تم خلقه، حتى يمكن خلق توتر جديد (حديث دلفين).

- من المهم أن نلاحظ المسافة التى قطعتها الشخصيتان فى هذا المشهد، ولماذا نصدق ذلك. إن الشخصيتين لم تريا بعضهما خلال سنوات، ولم تريا بعضهما إلا لوقت قصير خلال الأيام القليلة الماضية. ومع ذلك، وعند نهاية المشهد، سوف يكون هناك أمل فى الحميمة بينهما. من الحق أن أليشيا "تشتغل عليه"، لكن "غزل" أليكس سباستيان يمضى خطوة بخطوة، وكل هذه الخطوات واضحة لنا ليس فقط من خلال الحوار والأداء، لكن المخرج يقوم أيضًا بالتأكيد عليها من خلال النبضات السردية. إن هيتشكوك هنا يجد نفسه محدودًا فى التجسيد من خلال الكاميرا فقط، لأن إعداد المشهد من خلال حركة الممثلين ليس متاحًا فيما عدا بداية الجلوس (على عكس مشهد الشرفة).

داخلى. غرفة الفندق: من الممكن إعداد حركة الممثلين هنا، ويعتمد عليه هيتشكوك إلى حد كبير، محققًا المشهد فى التقاطة واحدة، فيما عدا لقطة لدخول أليشيا ولقطة لخروجها. الأوضاع المكانية للشخصيات تؤسس "لتجاهل وازدراء" دلفين تجاه طلب أليشيا أن يساعدها فى ارتداء قلادة العنق التى تقوم بوظيفة تذكيرنا مرة أخرى بما يعترض بينهما (أى بريسكوت وكل ما يمثله).

اللقطة الممتدة فى هذا المشهد تتناقض مع المونتاج الكثيف الذى حدث فى المشهد السابق، بما يقدم تغييرًا مطلوبًا فى صوت الراوى.

خارجى. قصر سباستيان: حركة الكاميرا إلى أعلى السيارة وفوقها، التى تتكشف عن الباب الأمامى للقصر، هى عكس حركة الكاميرا التى تحدث عند نهاية الفيلم. إنها لا تقدم جغرافية المكان، لكن حركة الكاميرا تعطى لقطة النهاية قوة لم تكن تملكها لولا هذه الحركة.

داخلى. قصر سباستيان – الردهة والقاعة الرئيسية: إننا ننسب اللقطات المتحركة داخل القصر لأليشيا حيث إنها **تأتى من نظرتها**، ولأنها **تتحرك**، لكن هل ننسبها إلى صوتها الذاتى أم أنها مجرد وجهة نظرها؟ ليس هذا مهمًا. ما تفعله هاتان اللقطتان هو تذكيرنا بشكل غير مباشر بأن لأليشيا صوتًا ذاتيًا. إن هيتشكوك يفعل ذلك يخادعنا. عندما تأتى مدام سباستيان (أم أليكس – المترجم) تجاه أليشيا، فإننا نعتقد للحظة أنها تنظر مباشرة إلى الكاميرا (أى أن ذلك هو إدراك أليشيا المباشر)، ولكن مدام سباستيان تنظر فى اللحظة الأخيرة يمين الكاميرا، بما يجعل اقترابها من وجهة النظر الموضوعية للراوى. وحتى إذا كانت هذه اللقطة تحافظ على صوت أليشيا الذاتى حيًا، فإننى أعتقد أن هيتشكوك كان يبتسم عندما كان يفكر فى التشوش اللحظى الذى يولده بداخلنا.

- يُفتح الباب بواسطة "رئيس الخدم" (جوزيف)، ودخوله كشخصية مهمة.
- يتم دخول السلّم فى كل عظمته. إنه المكان الأهم دراميًا فى الفيلم، وسوف يستخدم مرارًا وتكرارًا، ليكتسب القوة مع تعودنا عليه. بالإضافة إلى ذلك، ومع تكشف المشهد، يستمر هيتشكوك فى بذل الجهد للربط المكانى بين غرف القصر المختلفة حتى نشعر **بالراحة والألفة** معها فيما بعد.
- يتم دخول مدام سباستيان. إنه دخول مسرحى تمامًا، ملائم للدور المهم الذى تقوم به.

داخلى. غرفة المكتب/ غرفة الطعام: هناك نحو خمس شخصيات يـدخلون هنا، وهيتشكوك يفعل ذلك ببراعة وخفة، ومع ذلك يعطى كل شخصية ما تستحقه. إنه يقدم أولاً إيريك، وفى النهاية دكتور أندرسون، وهو بذلك يعطيهما أهمية أكثـر من الآخرين. (إن هذا ينطبق أيضًا على معلومات فى حركة كـاميرا بانوراميـة، أو فقرة حوار. إن المكان النهائى هو الأقوى، ومكان البداية هو التالى فى القوة).

- أليشيا تكرار اسم دكتور أندرسون لتتأكد من أنه "التصق".

- يجزئ هيتشكوك مشهد غرفة المكتب، كما يفعل فى غرفة الطعام، لكـن بينهما يجمع الشخصيات معًا فى لقطة واسعة، ليحل الانفـصال بيـنهم للمرة الأولى والأخيرة، لكن هذه اللقطة كافية بالنسبة إلينا لتعرفنا علـى الموجودين.

- يتم الإعلان عن العشاء من خارج الكادر. ثم فى اللقطة الأولى فى غرفة الطعام، نرى الخادم بالقرب من الحافة اليسرى للكادر، وهو لا يجـذب الاهتمام **لكننا نعى وجوده.** إننا راضون عن أن هذا المنزل الكبير لا بد أنه يحتاج إلى خدم، لكن ليس من بينهم من له وظيفة فى الحبكة.

- الكشف عن غرفة الطعام يحدث على أجـزاء. إن الـدولاب الجـانبى المحتوى على زجاجات النبيذ لا تبدو علاقته مع أليشيا واضحة إلـى أن يحدث "الاضطراب" حول الزجاجات، أى حتى يمر سباسـتيان بجـوار الدولاب. ومع أن تلك المعلومات تبدو ثانوية، فإننا نستوعبها أيضًا. ولو كان مكان الدولاب فى الغرفة لم يتم حله مكانيًا بالنسبة إلينا، أى أنه ظل غائمًا فى المكان، سوف يبقى سؤال معلق لدينا بلا إجابة (حتـى إن لـم نكن واعين به)، وسوف يقطع ويتداخل مع النظرة الذاتية التالية لأليـشيا لزجاجات النبيذ – بشكل مقحم – وهو ما يدلنا على أنها تجدها مهمة.

الكثير من المعلومات التى يتلقاها المتفرج فى السينما تكون فى خلفية الكادر، لذلك يجب أن يكون المخرج واعيًا بهذه الخلفية **ليعتمد عليها** فى إعطاء معلومات قسم العرض، أو عن الجو العام فى الفيلم، والضرورية لرواية القصة، أو للتأكد من أن هذه المعلومات لا تتداخل بشكل سلبى مع القصة.

كان أحد طلبتى ذات مرة يصور مشهدًا صامتًا بين شخصيتين فى شقة. عند إحدى النقاط، تتحرك الكاميرا بانوراميًا لتكشف عن شخصية ثالثة تجلس على مكتب، ويستمر المشهد دون أن يعطى اهتمامًا بهذه الشخصية. عندما سألت الطالب عمن تكون هذه الشخصية قال دون اكتراث: "آه، إنه صاحب الشقة".

داخلى. أبواب خارج غرفة الطعام: الراوى فى هذا الفيلم يملك القدرة على أن يترك أليشيا ويذهب مع دلفين، وله القدرة أيضًا على أن يتركهما لكى يتتبع تطورًا مهمًا فى الحبكة، مثل انتظار إميل لمصيره. تأسست هذه القدرة (فى السيناريو) فى بداية الفصل الثانى عندما يلتقى بريسكوت مع زملائه فى غرفة الاجتماعات. وسوف نرى فى فيلم فيلليني "ثمانية ونصف" (الفصل ١٧) راويًا لم يزر قط مشهدًا لا يوجد فيه البطل.

داخلى. غرفة الطعام: لماذا البداية مع لقطة من فوق رءوس الرجال الجالسين على المائدة؟ بماذا يوحى ذلك؟ لأن كل اللقطات تتم قراءتها فى سياقها، فإننا نفترض أن السياق الذى يريده هيتشكوك هو أن هناك قفزة فى الزمن، وندرك ذلك على الفور. وثانيًا، يرينا الراوى كل الشخصيات فى الغرفة عند بداية المشهد، لذلك فإنه حر بعد ذلك فى تجزئة المشهد. واللقطة الرابعة – والممتدة زمنيًا وتستغرق معظم المشهد – تفصح عن سيمترية جمالية ودرامية. إنها تبدأ مع دخول إميل، وتنتهى بخروجه مع إيريك، وهذا هو خروج إميل من الفيلم، إننا نعلم أننا لن نراه بعد ذلك أبدًا. (إنها فكرة جيدة أن نقدم خروج الشخصية من الفيلم، خاصة الشخصيات الرئيسية).

خارجي. مجرى سباق الخيل: يقدم هيتشكوك مجرى سباق الخيل بلقطة لا يمكن تفسيرها بشكل مختلف، إننا لن نرى مجرى السباق مرة أخرى، لكن هيتشكوك يجد طريقة داخل المشهد لكي يحافظ على جو هذا المكان العام دون أن يفسد حميمية المشهد.

- من المهم للمخرجين أن يعرفوا دائمًا أين هم في القصة. في هذا المشهد، تكون العلاقة بين أليشيا ودلفين قد وصلت إلى الحضيض، وهناك عقبة بلا حل يتم تقديمها: أليشيا تخبر دلفين بأنها نامت مع سباستيان. إن ذلك يمثل ضربة هائلة بالنسبة إلى دلفين. إنه **يغلق** كل المشاعر المتعاطفة التي من المحتمل أنه لا يزال يضمرها تجاه أليشيا. **إن المسافة بينهما قد أصبحت أبعد مما كانت.** وتلك هي النقطة التي تحدث في كل قصة حب جيدة، وهيتشكوك يتأكد من أن ذلك قد ترك تأثيرًا **غريزيًا** في المتفرج، وهو يفعل ذلك ببراعة من خلال ثلاث لقطات متجاورة.

يؤسس هيتشكوك هذه اللحظة بلقطة لاثنين طويلة زمنية لأليشيا ودلفين وهما على مضمار السباق.

دلفين : فيه حاجة تانية؟

أليشيا : مفيش حاجة مهمة. موضوع صغير يمكن تعوز تسجله.

دلفين : إيه؟

أليشيا : ممكن تزود اسم سباستيان على أسامي عشاقي.

(تتداخل الكلمة الأخيرة مع القطع المونتاجي إلى دلفين).

دلفين : شُغل سريع قوي. (قطع إلى أليشيا).

أليشيا : مش هو ده اللي كنت عاوزه؟ (قطع إلى بروفيل لدلفين).

دلفين : فوّتي دي!

إننا نشعر كأن قضبانًا من الفولاذ يمتد الآن بينهما.

- النظارات المقربة التى تستخدم فى حلبـات الـسباق تـؤدى وظيفتـين. الانعكاس عليهما يبقى المكان العام حيًا دون تفكيك الحميمية، كما أنهـا تخفى عمق مشاعر أليشيا حتى ترفعها من على عينيها ونرى دمعـة. إن تأخير هذا الكشف له تأثير أقوى لأنه يسبقه فضولنا لمعرفة ما تشعر به.

- عندما ينصرف دلفين ويترك أليشيا وسباستيان عند المـضمار، يأخـذان نفس الوضع الذى كانت عليه مع دلفين، **لكن** بطريقة تتـضمن مرحلـة مختلفة قليلاً، ولكنه اختلاف كافٍ لكى يبقى على قوة الدفع السردى. ماذا فعل هيتشكوك؟ بدلاً من تصوير الانفصال بتصوير كل من الشخـصيتين فى وضع مواجهة مع الكاميرا كما فعل قبلاً، فإنه يحرك الكاميرا قلـيلاً على كل شخصية لكى يعطى تغييرًا طفيفًا فى الزاوية.

داخلى مكتب بريسكوت: مشهد يبدو بسيطًا، لكنه أبرع مما يبدو فى القـراءة الأولى له. مركزه العاطفى هو المشاعر العميقة الموجودة بـين دلفـين وأليـشيا، مشاعر لا يستطيع كل منهما أن يفصح عنها للآخر. وعلى الرغم مـن أن هنـاك أربعة أشخاص آخرين فى الغرفة، فإن هيتشكوك يجعلهم مختفين بالنـسبة إلينـا، ليصبح المشهد للعاشقين اللذين باعدت الظروف بينهما.

-كما رأينا سابقًا، فإن هيتشكوك يرتب كل المشاركين فى هذا الاجتماع فى مجموعة واحدة قوية بحيث يمكن استيعابهم سريعًا فى لقطة واحدة. موضع دلفـين عند النافذة، وظهره للآخرين، يكشف كثيرًا عن مشاعره العميقة تجاه أليشيا، **حتـى قبل أن يلتفت لكى يدافع عنها.** (اللقطة مثال على "بماذا تخبر اللقطـة؟"). وثانيًـا، ولكن من الأهمية بمكان، هو لأننا نعرف تمامًا مكان دلفين فى مواجهة الآخـرين، يمكن لهيتشكوك أن يقطع إليه فى انفصال (وحدة فى اللقطة) بقية المشهد. الانفصال بين دلفين وأليشيا لا يتم حله إلا فى اللقطة الأخيرة.

- الباب غير "مرتبط" بجغرافية الغرفة حتى تدخل أليشيا، وتأخذها اللقطة من الباب إلى مقعدها. هذا الحل للانفصال المكانى بين أليشيا والباب مهم فى جعل اللقطة النهائية مؤثرة، إن دلفين يخرج وراء أليشيا. هذا مثال لأين يمكن إدخال معلومة (مكان الباب) بحيث يكون لها تأثير عاطفى فى اللحظة (محنة أليشيا).

- هناك حركة فى الغرفة بواسطة بريسكوت والآخرين، لكنها ليست مهمة دراميًا، لذلك فإن هيتشكوك لا يهتم بتوضيح من يتحرك وأين. الشخصيات المهمة هما دلفين وأليشيا، وكلاهما يتحدد موضعه: هو عند النافذة، وهى فى المقعد. ومن ثم عندما يتحرك دلفين إلى الباب فإنه يكون إشارة أكثر قوة لاختيار أليشيا. وكنتيجة مهمة ومحسوبة لتحرك بريسكوت ومعاونيه هى أن هذه الحركة تخلى الكادر حول أليشيا حتى تُترك وحدها فى الكادر بعد خروج دلفين.

- لاحظ أن هيتشكوك يستخدم بريسكوت فى هذا المشهد لكى يقدم "تعليقًا" على الأحداث، ليس بما يقوله، وإنما بما <u>يفكر</u> فيه.

داخلى. غرفة نوم مدام سباستيان: مشهد من لقطة واحدة بحركة كاميرا واحدة تسجل بقوة تحرك سباستيان نحو الباب، لتشير إلى التحدى الذى يمثله (تجاه أمه – المترجم). هذا استخدام جيد وقوى لمقدمة الكادر وخلفيته.

- قوة مدام سباستيان فى الكادر ذات مغزى، فإن ذلك يوحى بقوتها، ويشير إلى أنه على الرغم من أنها خسرت هذه المعركة، فإنها ستظل الشخص الذى يجب أن يوضع له حساب.

خارجى. قصر سباستيان: وصول السيارة هنا صورة مألوفة. أليشيا وأليكس يغادران السيارة التى يقودها سائق، واللقطة تقدم معلومات مهمة بطريقة مدهشة.

إننا نفهم أنهما كانا فى رحلة، قد لا نكون على يقين من أنهما عادا لتوهما من شهر عسلهما، لكن ذلك **يعدنا** لحقيقة أنهما ذهبا إلى مكان ما ليست لدينا طريقة لمعرفته. (عندما يكون إعطاء المتفرج معلومات قد تكون صعبة على التصديق - أو كما هى الحال هنا قد يشعر المتفرج بأنه مخدوع لأن المعلومات لم تُقل لــه - يمكننــا أن نُفرغ هذه المشاعر بتحضير المتفرج لما سوف يقال له).

داخلى قصر سباستيان: تتبع جوزيف الذى لم يكن جاهزًا إلى الباب يعطــى المتفرج وقتًا لكى يفكر فى المكان الذى ذهب إليه أليكس وأليــشيا. الــسائق الــذى يحمل الحقائب (مثال على معلومات مهمة فى الخلفية) يساعد فى تقديم آثار الرحلة، بما يسمح لنا بأن نصل إلى استنتاج مريح حول المكان الذى كانا فيه، مريح لأننــا اشتركنا فى حل اللغز.

- لماذا القطع المونتاجى إلى جوزيف وهو يضىء الأنوار؟ لأن ذلك يجسد أنها ليست "عودة بالغة السعادة إلى المنزل".

داخلى. غرفة النوم الرئيسية/ القصر: الكادر المبدئى للقطة الأولى يعلــن: "الانتقال إلى مسكن جديد". لقد تم فى اللقطة الأولى من الفــيلم تأســيس الــراوى المتحرك الذى يتتبع الحدث فى المشهد. وإعداد المشهد وحركة الممثلين - إيريــك يسير فى ظل أليشيا حيث ذهبت - يجعلنا واعــين بــصعوبة "الاســتطلاع" التــى سوف تواجهها.

- آخر كادر فى المشهد - اللقطة القريبة لأليشيا - تسمح لهيتشكوك بــأن يرينا تفكير أليشيا، ويقوم بوظيفة نقطة الانطلاق إلــى المــشهد التــالى، والذى سوف يجيب عن السؤال الذى ثار: هل سوف تنجح أليــشيا فــى الحصول على المفاتيح؟ (كلما زاد عدد الأسئلة التى يطرحها المتفــرج، يصبح شريكًا فى الكــشف عــن أحــداث القــصة، ويــزداد التــشويق والاندماج).

داخلى. غرفة المكتب/ القصر: مرة أخرى يتم تقديم كل المشاركين في مجموعة واحدة، هذه المرة يحتل دكتور أندرسون المركز، وذلك مهم من أجل "الإبقاء عليه حيًا" بالنسبة إلينا، لأنه سوف يلعب دورًا أكثر أهمية في تكشف الحبكة أكثر مما كان فيما سبق.

داخلى. الردهة والبهو/ السلم: لماذا من المهم للكاميرا أن تتبع أليشيا وأليكس من باب غرفة المكتب حتى السلم؟ السبب هو أن ذلك يؤسس بقوة للتقارب بين هاتين المنطقتين في البهو الرئيسي، ويحل انفصالهما، وهو اعتبار مهم في تأسيس المشهد الدرامى الأخير داخل القصر.

الردهة العلوية/ غرفة النوم الرئيسية: الردهة العلوية يتم تقديمها، وسوف تستخدم أيضًا في المشهد الأخير.

داخلى. مونتاج الأبواب/ القصر: تلك طريقة فاعلة لضغط الحدث غير المثير للاهتمام. الهدف الرئيسى هو تأسيس نقطة في الحبكة حول أن المفتاح الوحيد الذى ليس بحوزة أليشيا هو المفتاح الذى سوف يفسر اللغز الذى تسعى وراءه.

خارجى. أريكة في الحديقة العامة: من القطع من لقطة عامة إلى لقطة قريبة لاثنين، ينتهك هيتشكوك مرة أخرى قاعدة الـ ٣٠ درجة، لكن القطع ليس صادمًا بسبب حركة دلفين المتداخلة بين اللقطتين. يحدث الشيء نفسه عند القطع في العودة إلى اللقطة الواسعة، لكن أليشيا هي التي تتحرك هذه المرة.

خارجى. القصر – ليل: هذه اللقطة التأسيسية تستخدم فقط للإشارة إلى مرور الزمن.

داخلى. غرفة النوم الرئيسية: يجب أن تتصرف أليشيا بسرعة. من لقطة لها وهى تقف في ممر الباب، تتحرك الكاميرا بسرعة مقتربة من حلقة المفاتيح

على التسريحة. ولأننا ننسب حركة الكاميرا تلك إلى إدراك أليشيا الذاتى، فإننا نفترض أنها هى التى تتحرك، لكنها لم تفعل! لقد خدعنا هيتشكوك، وندرك ذلك عندما يقطع عائدًا إلى لقطة عامة لأليشيا وهى لا تزال تقف فى ممر الباب، ولا يزال أمامها أن تجتاز "حقل الألغام" ذاك. إنها لا تزال بعيدة عن هدفها. هناك قلق ينتابنا لأننا لا نريد أن يكشف أليكس أمرها، لأنه يمكن أن يظهر فى أى لحظة من باب الحمام المفتوح.

- ظل أليكس على باب الحمام المفتوح يُبقى على الخطر الوشيك أمام أليشيا، بما يقدم قدرًا كبيرًا من التشويق. إن هذا يستخدم ثلاث مرات. يزيد هيتشكوك التشويق باستخدام التطويل، فهو يأخذ ثمانى لقطات كى يغطى "سرقة" أليشيا.

- فى اللحظة التى نأمل فى أن أليشيا سوف تهرب من ممر الباب دون أن يلاحظها أحد، يخرج سباستيان من الحمام ويتحرك تجاه أليشيا. تقترب الكاميرا منه وتركز على يديه وهو يمدهما ناحية قبضتى أليشيا المضمومتين، وإحداهما تخفى المفتاح. الراوى يطيل حركة يدى سباستيان التى تليها لقطة ثانية تتحرك فى نوع من التأكيد إلى سباستيان وهو يفتح إحدى قبضتى أليشيا (إنهما مثالان على الراوى الإيجابى) بما يزيد التشويق أكثر، ويجعلنا نعايش تمامًا أزمة أليشيا.

- إذا كنت تعرف أنك تحتاج لقطات قريبة جدًا على الأشياء الصغيرة – المفتاح فى حالتنا هذه – فمن المهم أن تؤسس هذا الأسلوب مقدمًا. إنه إذا ظهر بشكل غير متوقع من خلال اللحظة الدرامية، فإنه سوف يبدو صادمًا. سوف نفهمه لكنه لن يكون رشيقًا. متى تم إدخال هذه الطريقة فى التصوير فى الفيلم؟ عندما زارت أليشيا باب مخزن النبيذ للمرة الأولى مرة، هنا تأتى اللقطة القريبة بشكل طبيعى من الحدث فى المشهد، ولا

تعترض اللحظة الدرامية. ولكى يظل هذا الأسلوب قريبًا من أذهاننا، يقطع هيتشكوك إلى لقطة قريبة لقفل الباب (خارج مرأى أليشيا) لكى ينهى المشهد. (فى فيلم مثل "قصة طوكيو"، الذى سنناقشه فى الفصل ١٨، يمكنك أن ترى كيف يكون صادمًا أن تمضى إلى لقطة قريبة لأى شىء، بسبب اختلاف الجماليات التى استخدمها أوزو طوال الفيلم).

الردهة الرئيسية/ الغرف المجاورة/ مخزن النبيذ/ غرفة النوم الرئيسية:

الظهور التدريجى على منظر علوى للقاعة الرئيسية يميز بداية مشهد تشويق يمتد ١٤ دقيقة، يبدأ بالحفلة وينتهى باكتشاف سباستيان زجاجة النبيذ المكسورة. والمشهد يحتوى على العديد من نقاط الحبكة التى يجب أن يفهمها المتفرج لكى يعايش المخاطرة التى تحياها أليشيا، فذلك يخلق التشويق.

- بعد إعلان بدء الحفلة فى اللقطة الأولى، لاحظ كيف أن الفيلم لا يهتم بها كثيرًا، على الرغم من أنها موجودة دائمًا، وتخدم كخلفية للحدث الرئيسى.
- العلاقة الجغرافية للغرف المتجاورة غير الردهة الرئيسية – علاقة غائمة بالنسبة إلينا، لكننا لا نهتم لأن الردهة الرئيسية والسلم يؤسسان المكان المألوف الذى نعود إليه دائمًا. يساعدنا هيتشكوك فى إدراك الاتجاهات بأن يتتبع أليشيا ودلفين عندما يتركان الردهة الرئيسية ويذهبان إلى البار، بما يربط المكانين معًا. هناك عنصر آخر فى جغرافية المكان لم يتم حله، هو وجهة نظر أليكس. وما يربط بين نظرته وما ينظر إليه – أليشيا ودلفين – هو تتابع اللقطتين فقط. إن هذا يحدث فى الردهة الرئيسية، كما يحدث عندما يضبط أليشيا ودلفين فى قبلة. وعلى الرغم من أن من المعتاد أن يكون مرغوبًا – أو حتى ضروريًا – أن نحل الاختلافات المكانية، فليس من الضرورى على الإطلاق أن نفعل ذلك طوال الوقت. هل هناك قاعدة لذلك؟ ليست هناك قاعدة مطلقة. يجب أن

نصبح حساسين تجاه الوقت الذى قد يكون فيه المتفرج يعانى من التشوش المكانى. ولدينا حرية كبيرة فى مشهد سردى مثل هذا المشهد بالمقارنة مع مشهد درامى مثلاً – مثل مشهد الشرفة – حيث الحل المكانى المستمر ضرورى لفهم الجو النفسى للمشهد.

- يحشر هيتشكوك نفسه مرة أخرى فى هذا الفيلم. يمكنك أن تراه وهو يتجرع كأسًا من الشمبانيا عند البار.
- اللقطة العلوية التى تقول: "الحفلة انتهت" هى اللقطة نفسها التى أعلنت بدءها.
- هيتشكوك يتأكد من أننا نفهم بوضوح جوهر كل لحظة، بدءًا من اللقطة الأولى التى تتحرك من النجفة إلى مفتاح مخزن البار فى يد أليشيا. (لاحظ كيف أن اللقطة الأولى تعلن عن الحفلة، وفى الوقت ذاته توجه اهتمامنا إلى جوهر اللحظة). الأفعال المهمة ونقاط الحبكة فى هذا المشهد يتم تجسيدها بصريًا (على الرغم من أن بعضها يتم تجسيده وتأكيده عن طريق الحوار). أنصحك بأن تشاهد هذه المشهد دون صوت، لكى تدرك تمامًا كيف أن الكثير من المعلومات البصرية يتم تقديمها بوضوح ودون تشوش من خلال الكاميرا. الأفعال ونقاط الحبكة التى أعطيت بصريًا هى:

• نقل المفتاح إلى دلفين.

• أليكس يراقب أليشيا مثل الصقر.

• خزانة ثلج الشمبانيا مليئة، ثم نصف مليئة، ثم فيها ثلاث زجاجات فقط.

• الصينية تحتشد بكئوس الشمبانيا (بما يشير إلى أن الشمبانيا تنفد بسرعة).

• بطاقة عام ١٩٤٠ على صف من زجاجات النبيذ.

اللقطتان تظهران زجاجة النبيذ تتحرك بشكل مطرد قريبًا من حافة الـرف، ثم تسقط فى اللقطة الثالثة. (إذا كان هيتشكوك قد أظهر فقط اللقطة الأخيرة لزجاجة النبيذ وهى تسقط، فإنه كان سيحقق مجرد المفاجأة التى لـن تـستغرق إلا ثانيـة واحدة. أما لتحقيق التشويق فإنك تحتاج زمنيًا – شيئًا يمكن للمتفرج أن يشترك فيه وهو يتكشف. ومن هنا أهمية اللقطتين الأوليين لتحرك زجاجة النبيذ، بما يسمح لنا بأن نتوقع سقوطها).

- الرمل والزجاجة المكسورة على الأرض.
- أليكس يلاحظ فقدان مفتاح مخزن النبيذ من حلقة المفاتيح (بينما كانت مـع جوزيف).
- حلقة المفاتيح ذات المفتاح المفقود موضوعة على التسريحة.
- أليشيا نائمة.
- مرور الزمن (استخدم ساعة الجد يفتقد البراعة، لكنه يؤدى المهمة).
- استبدال المفتاح المفقود.
- أليكس يلاحظ أن النبيذ تم تفريغه فى الحوض.
- أليكس يكتشف تنوع تواريخ زجاجات النبيذ، ثم يكتشف أن الرمل قد تمت إزالته، ثم يكتشف أن غطاء الفلين قد تم العبث به.
- أليكس يكتشف الرمل وزجاجة النبيذ المكسورة ذات التاريخ الصحيح تحت الرف السفلى من رفوف النبيذ (وينتهى المشهد).

القاعة الرئيسية/ السلم: المزج القصير من اللقطة القريبة جدًا على بطاقـة زجاجة النبيذ المكسورة إلى اللقطة الواسعة من فوق الرأس لأليكس يدخل القاعـة الرئيسية، هذا المزج مثال على استخدام **التناقض (أو التباين) البصرى للانتقال.**

- هذا المشهد تم تصويره فى لقطة واحدة مصممة بشكل جميل تقوم بثلاث وظائف: إنها تصور فعل أليكس قادمًا من اكتشافه فى مخزن النبيذ. كما أنها تساعد أيضًا فى أن ندخل رأس أليكس. وبسبب السياق الذى تظهر فيه الزاوية المرتفعة، فإنها تبدو كما لو كانت "تضغط على أليكس، بما يكشف عن قلقه ويأسه الكامل، ويجعل من الملموس للمتفرج هذا القلق واليأس حتى قبل أن نقرأه على وجهه عند قمة السلم. وهذه اللقطة تُبقى على السلم فى مركز الاهتمام.

غرفة نوم مدام سباستيان: الدرس الأقوى هنا هو تحول مدام سباستيان من امرأة عجوز نائمة إلى قوة شريرة فائقة. إن هذا يتم من خلال إعداد المشهد واستخدام الإكسسوار – السيجارة.

- كما هى الحال فى مشاهد أخرى عديدة، فإن هيتشكوك يخبرنا على الفور أين نحن، ومع من نحن. عندما يتم تصوير أليكس وأمه فى اللقطة نفسها عند بداية المشهد، يتحرر هيتشكوك فى أن يمضى إلى الفصل بينهما لفترة طويلة، ويتم حل الانفصال بعد أن يؤسس أليكس لموضع مكانى جديد.
- اللقطة القريبة العلوية لأليكس تستمر فى الكادر "الضاغط" الذى تم تقديمه فى المشهد السابق. وهذه اللقطة تعطى تفسيرًا نفسيًا فقط بسبب السياق الدرامى الذى تظهر فيه.
- من الأدوات البارعة فى إعداد المشهد هو أن تجعل إحدى الشخصيات تدير ظهرها لشخصية أخرى. إن أليكس يفعل ذلك لأنه يقاوم ما تفعله أمه. إن ذلك يؤدى إلى ضرورة أن تدور مدام سباستيان حول سباستيان لكى تقدم وجهة نظرها بشكل أكثر قوة.

الحديقة: انتهى المشهد السابق بكلمات مدام سباستيان: "إنها قد تصبح مريضة وتستمر مريضة لزمن، حتى...". إن هيتشكوك لا يضيع وقتًا فى تقديم هذه

الخطة في موضع التنفيذ، وهو يفعل ذلك بقوة الراوى الإيجابى على أن يصنع معادلة لنا. وكل ذلك يتم بلقطة تراكينج تأخذنا من اقتراح أليكس على أليشيا أن تشرب القهوة، إلى فنجان القهوة التى ترفعها أليشيا وتشربها، ثم إلى مدام سباستيان التى تمثل أنها لا تعرف ما يجرى.

ونتيجة هذه العوامل الثلاثة يتم إعطاؤها لنا فى القطع إلى لقطة قريبة لأليشيا فى المشهد التالى فى مكتب بريسكوت.

مكتب بريسكوت: هذا انتقال نادر إلى موقع آخر لا يتم بواسطة مزج أو اختفاء وظهور تدريجيين، ويمكنك أن ترى قوته. إننا لا نعلم أين نحن، وذلك لا يهم للحظة؛ فالمهمة هو أننا نفهم أن أليشيا يتم تسميمها. ثم نفهم بعد لحظة أننا في مكتب بريسكوت.

- لاحظ القطع الأول من لقطة لاثنين على الأريكة إلى انفصال. ما النبضة السردية التى يتم تجسيدها؟

الأرض المحيطة بالقصر: هدف اللقطة القريبة للقهوة يجب أن يكون واضحًا. لماذا دكتور أندرسون هنا؟ إننا لم نره لفترة، وبسبب أن وجوده سوف يلعب نقطة حبكة مهمة فى المشهد الأخير للفصل الثانى؛ فإن هيتشكوك يضعه في المشهد لكى يحافظ عليه حيًا.

أريكة الحديقة العامة: لقد كنا هنا سابقًا، لكن الكاميرا هذه المرة غير موضوعة فى مواجهة مع ما يتم تصويره، فالزاوية هنا مائلة إلى اليسار .. لماذا؟ ما الذى تقوم به؟ إنها تمنح المشهد قوة دفع سردية. وبتغيير اللقطة، فإن هيتشكوك يشير- بشكل غير مباشر- إلى أن ديناميكيات المشهد قد تغيرت؛ وبالفعل فإنها قد تغيرت بشكل ملحوظ. أليشيا ودلفين على وشك أن يفقد كل منهما الآخر، وهما يعلمان ذلك.

- إننا نتذكر الوشاح، حتى قبل أن تذكره أليشيا؛ لأن هيتشكوك يهتم بدخوله في الفيلم، ثم يتأكد من أن صورته تظل مطبوعة علينا عندما تتذكر أليشيا فجأة أنها قد ربطته حول وسطها في نهاية الفصل الأول.

غرفة المكتب: السبب في أن هيتشكوك أعطى أليشيا صوتًا ذاتيًا يصبح واضحًا في هذا المشهد. إنه يريد أن يجعله تعبيرًا عن عجز أليشيا الكامل. هناك عنصر صوتي تمت إضافته، بما يجعل حالة هذيان أليشيا ملموسة تمامًا لأننا ندركها بشكل مباشر. كما يستخدم الراوي الإيجابي هنا، ليقودنا إلى ما هو مهم في المشهد: أين يكمن الخطر. يستخدم هيتشكوك هذين العنصرين الأسلوبيين لكي يجعل المشهد أكثر ثراء، وتشويقًا، مما كان سيصبح عليه المشهد دونهما.

- عندما يبدأ المشهد مع سباستيان، أمه، ألفريد، يتحدثون عن خطط السفر، تختار الكاميرا ألا تبقى مع الحادثة، وبدلاً من ذلك تختار أن تمضي وحدها (لكي تجذب انتباهنا إلى فنجان قهوة أليشيا)، ومن ثم ترفع مستوى التشويق بشكل كبير. اللقطات الثلاث لفنجان القهوة – كبيرًا في مقدمة الكادر مع أليشيا في الخلفية – هي وجه آخر للراوي الإيجابي. وفي هذه اللقطات الثلاث وضوح كامل في التكوين وتكراره، مما يشكل الطبيعة الحقيقية للدراما المتضمنة في اللحظة.

- يستخدم هيتشكوك ثلاث لقطات تراكينج سريعة على التوالي لكي يكشف بشكل درامي وصول أليشيا إلى فهم أنه يتم تسميمها. واللقطتان الأوليان– على سباستيان ثم على مدام سباستيان – هما الصوت الذاتي لأليشيا. واللقطة الثالثة – على أليشيا واقفة – هي صوت الراوي الإيجابي. إن تلك معادلة رائعة من ثلاث لقطات، وتروي لنا بشكل واضح وقوي جوهر اللحظة.

القاعة الرئيسية/ السلم/ غرفة النوم الرئيسية: تنهار أليشيا فـي صـورة مألوفة. ثم يتلو ذلك حمل أليشيا إلى السرير، بما يعكس الطريق الـصحيح الـذى سوف تتخذه أليشيا فى هروبها مع دلفين. لاحظ أيضًا براعـة هيتـشكوك فـى أن يجعلنا نألف جغرافية المكان مسبقًا، ليس فقط القاعة الرئيسية والسلم، لكـن أيـضًا الردهة العلوية وغرفة النوم الرئيسية.

- هذه هى نهاية الفصل الثانى. لقد استنفدت أليشيا وسـائلها فيمـا يتعلـق بأزمتيها: حبها تجاه دلفين، ومهمتها الخطرة.

الفصل الثالث:

الفصل الثالث دراما منظمة بـشكل كلاسـيكى، وتتنـاول عواقـب أفعـال الشخصية الرئيسية. (من النادر جدًا بالنسبة إلى الشخـصية الرئيـسية أن تـصبح مخدرة وعاجزة عن التصرف فى الفصل الثالث، لكن ذلك لا يضر بالدراما أبـدًا. وعلى الرغم من أن الفيلم هو قصة أليشيا؛ فإن دلفين قد تم غزله ببراعـة بـداخل القصة لدرجة أنه يقود الحدث فى الفصل الثالث بطريقة لا تترك أثرًا سـلبيًا علـى الحل الدرامى).

الأريكة/ غرفة النوم الرئيسية/ الأريكة: هذه المشاهد الثلاثة تخـدم وظيفـة مرور الزمن.

غرفة بريسكوت فى الفندق: هذا مثال على تصميم لقطة رئيـسية لمـشهد. فى هذه الحالة فإن اللقطة "الرئيسية" تستخدم كعلامـة نهايـة للمـشهد "مـضخمة" (مصطلح صكه ستيفان شارف فى كتاب "عناصر السينما") بواسطة اللقطتين اللتين تصوران دلفين وبريسكوت فى انفصال.

خارجى. القصر: تلك صورة مألوفة سوف تتكرر عند نهاية الفيلم.

القاعة الرئيسية والسلم: عند الباب يختار هيتشكوك الخروج بعمل لقطة لاثنين إلى لقطة لدلفين فى انفصال (بواسطة التراكينج)، ليلفت الانتباه إلى استغراقه فى التفكير.

غرفة المكتب: هذا هو مشهد سباستيان. لاحظ كيف أن هيتشكوك يسمح لنا بالدخول إلى رأس سباستيان.

القاعة الرئيسية والسلم: إننا نألف جغرافية هذا المكان.

غرفة النوم الرئيسية: اقتراب دلفين من سرير أليشيا يكون من وجهة نظر أليشيا، بما يمثل صدى لمشهد اقترابه من سريرها صبيحة شربها للخمر فى الفصل الأول. عندما يصل دلفين إلى السرير، فإن بقية هذا المشهد الغرامى – الذى يستغرق ثلاث دقائق ونصف الدقيقة – يتم تصويره فى ثلاث لقطات قريبة جدًا تحاكى المشهد الغرامى الذى حدث فى شقة أليشيا عندما تحركت مع دلفين من الشرفة إلى التليفون، ثم إلى الباب، بنفس الإعداد والكادراج الحميم.

- الالتقاطات الثلاث الطويلة هنا لا تخدم فقط تصوير المشهد بطريقة بالغة القوة، لكنها تؤسس أيضًا لتناقض إيقاعى مع المشهد التالى، من خلال الاستخدام القوى للزوايا المتعددة.

ردهة الطابق الثانى/ السلم/ القاعة الرئيسية: هذا مثال كلاسيكى على التطويل الدرامى باستخدام الزوايا المتعددة: ٥٩ لقطة فى أكثر قليلاً من دقيقتين. يستخدم هيتشكوك لقطة لأربع شخصيات فى كادر واحد لكى يربط بينهم. الألمان عند قاعدة السلم ليس من الضرورى حل انفصالهم المكانى مع الأربعة على السلم، لأننا نألف تمامًا جغرافية المكان، ونحن نربط بين المكانين من خلال خبرتنا البصرية الماضية هنا.

خارجى. القصر: الحركة التراكينج فوق سقف السيارة، ثم نزولها إلى نافذة السائق، ولقطة سباستيان يسير عائدًا إلى القصر، هى صور مألوفة تسمح لنا بأن ندرك تمامًا العناصر الدرامية والوجدانية فى المشهد، دون أن نتشوش بسبب مادة جغرافيا المكان المعلوماتية.

ملخص:

من الواضح أن هذا فيلم قد تم تخيله بصريًا قبل بدء التصوير، وهذا واضح تمامًا فى كل التفاصيل، سواء فى تطور الحبكة أو الحياة الوجدانية للشخصيات. واستخدام هيتشكوك لإعداد المشهد، من أجل تحويل ما هو بداخل الشخصية إلى صورة مجسدة، والاقتصاد الدرامى (إنه لا يفعل أكثر مما يجب أن يفعل)، والتغييرات فى بناء الجملة، والاستخدام الواعى للراوى الإيجابى، والتجسيد الدقيق للنبضات السردية، كل ذلك يساهم فى براعة رواية هذه القصة.

لم يكن هيتشكوك معروفًا بأنه مخرج للممثلين (أى أنه يعتمد على الأداء التمثيلى كعنصر أساسى، مثل إيليا كازان مثلاً – المترجم)، لكنه اختار ممثلين مدهشين وحدد النبضات السردية، ثم جسدها من خلال الجمع البارع بين إعداد المشهد والكاميرا. لقد أخبر فرانسوا تروفو ذات مرة: "عندما يتم إعداد المشاهد جيدًا، فليس من الضرورى الاعتماد على براعة الممثل أو شخصيته لخلق التوتر والتأثير الدرامى". ولأن هذه الطريقة تحد من قوة الرحلة العاطفية التى يأخذ فيها المخرج متفرجه؛ فإنها ليست الطريقة التى أرشحها لك.

الفصل السادس عشر

فيلم "استعراض ترومان" لبيتر وير

نظرة عامة على الأسلوب والتصميم:

الراوى الموضوعى:

لا يقوم الراوى الموضوعى عند بيتر وير بالقيام بالتفسير لنا على نحو إيجابى كما فعل هيتشكوك بشكل صريح فى "سيئة السمعة"، ومع ذلك فإن القصة ونقاط الحبكة فى "استعراض ترومان" هى أكثر عددًا وتعقيدًا. كيف سمح لنا إذن وير بالمشاركة فى كل التحولات والانقلابات فى القصة، وفى الوقت ذاته سمح لنا بالوصول الكامل إلى الحياة النفسية للشخصيات، خاصة الشخصية الرئيسية؟ إن هذا يعود - فى جزء منه - إلى بناء السيناريو الذى يضع الأحداث فى تجاور على نحو يصبح فيها السبب والنتيجة واضحين بالنسبة إلينا من خلال الأداة الروائية للحدث المتوازى. ومع ذلك فإن السيناريو يفعل أيضًا شيئًا آخر: فكما فى "سيئة السمعة"، فإن الراوى الموضوعى يستمد المساعدة من صوت آخر فى رواية القصة، والمساعدة هذه المرة لا تأتى من الصوت الذاتى لإحدى الشخصيات، ولكن من خلال صوت الخصم المتضمن فى ظروف السيناريو. (لقد كان قرار هيتشكوك بأن يعطى أليشيا صوتًا ذاتيًا من قرارات الإخراج، فقد كان يمكنه أن يروى القصة دونه وإن كان ذلك سوف يكون أقل قوة).

وعلى الرغم من أن وير لا يمسك بتلابيب المتفرج كما يفعل هيتشكوك من خلال الراوى الإيجابى؛ فإن الراوى الموضوعى عند وير فعال تمام فى رواية هذه القصة. والتجسيد القوى للنبضات السردية من خلال إعداد المشهد والكاميرا، والتنويعات البارعة لصوت الراوى الموضوعى - إنه يتحدث أحيانًا بهدوء

ونعومة، وأحيانًا أخرى بسرعة وبصوت أعلى – كلها تقوى الاندماج العاطفى للمتفرج. والمثال على الحالة الأخيرة يحدث فى المشهد الافتتاحى مع سقوط مصباح الإضاءة من السماء، إن طيرانه وتأثيره يصبحان أطول بالنسبة إلينا بقيام الراوى باستخدام ثلاث لقطات، مما يجعل لسقوط المصباح أهمية أكبر، ودرامية أعمق بالطبع. (التغيير فى صوت الراوى أداة مهمة لدى حكاء القصص البارع، ويجب أن يصبح من أدوات مخرجى القرن الواحد والعشرين، لكننا أيضًا سوف نرى فى فيلم ياسوجيرو أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣) – الفصل ١٨ – كيف يمكن رواية القصص القوية دونه).

صوت الخصم:

هناك فى هذه القصة "خمسة آلاف كاميرا" تراقب ترومان، إنها موجودة فى كل مكان، وإحدى المهام الأولى التى يجب على وير إنجازها هى أن يُعلمنا بذلك. وبعض الكاميرات التى تخص الخصم معروفة بأن حوافها على هيئة حدقة ويمكن تمييزها بسهولة، أما بعض الكاميرات الأخرى فهى غير محددة بسهولة. ويعتمد وير – ببراعة – على هذا الالتباس والغموض حول ما هى الصور التى تخص الخصم، والصور التى تخص الراوى الموضوعى، ليزيد من ترسانة الخصم عندما يكون الراوى الموضوعى، فى بعض الأحيان، فى خدمة صوت الخصم، وذلك لأنه حتى مع وجود الخمسة آلاف كاميرا المتاحة لصوت الخصم؛ فإن وير يعلم أن هذا الصوت سوف يصبح مقتصرًا إذا كان تابعًا فقط لتقسيم العمل كما هو متضمن هنا: إذا ما كان كل لقطة إما تخص الراوى الموضوعى وحده وإما وجهة نظر الخصم وحده. وسوف نكتشف أن وير يبدأ فى أن ينسب كلاً من الوظيفتين للقطات معينة، ونحن نتقبل ذلك، وهذا مثال آخر على مرونة وجهة النظر.

فى أول لقطات الفيلم، يتحدث الخصم (كريستوف) مباشرة إلينا من خلال ما نفترض أنه الراوى الموضوعى، ولكن الحقيقة أنه يتحدث من خلال كاميراته.

إننا للحظة نكون جمهوره التليفزيوني، على الرغم من أننا لا نعلم ذلك في تلك اللحظة. وبذلك فإن الخط الصلب بين الكاميرا الموضوعية وكاميرا الخصم يتشوش، ويكون وير قد زرع بذرة حريته في الجمع بين الوظيفتين السرديتين.

مناطق الدخول:

ليس هناك شيء خاص هنا، لكن لاحظ أن كل شخصية مهمة تدخل إلى كادرها الخاص في المرة الأولى التي نراها فيها إلا إذا كانت شخصيات تمضي في الفيلم جنبًا إلى جنب شخصية أخرى (مثل التوءمين الذي يعرب عن اهتمامه بشراء بوليصة تأمين من ترومان، والمضيفات في البار، والسيدتين العجوزين على الأريكة).

تصميم الديكور واللون، وتصميم الإنتاج:

عالم ترومان عالم مزيف، ومع ذلك فإن الصور التي نراها لهذا العالم حقيقية. نعم، إننا نقبلها باعتبارها جزءًا من ديكور سينمائي، لكنه ديكور فيلم حقيقي. إننا نشعر بأن الحياة موجودة خارج الكادر، حتى لو كانت هذه الحياة مصطنعة. (لم تكن هناك حياة خارج الكادر في "سيئة السمعة").

وعالم كريستوف – أي الاستوديو الخاص به – امتداد لوظيفته، لكن الأهم هو أن العالم امتداد لشخصيته، فهو يضيف كثيرًا إلى هالته، بما يجعل القوة التي يستخدمها ضد ترومان ملموسة بالنسبة إلينا.

ما الذي نبحث عنه في هذا الفيلم؟

إننا نبحث عن وضوح كل نقاط الحبكة في قصة معقدة ذات شخصيات عديدة. سوف نركز الانتباه على كيفية حصولنا على معلومات الكشف داخل تدفق لا ينقطع من التيار السردي. والعامل المهم بالنسبة إلينا والذي يجب أن نعيه هو العواطف القوية التي ينجح وير في توليدها في المتفرج. من الصعب تمامًا أن

نقاوم براءة ترومان، طيبته، إنسانيته، أزمته النهائية. ومن الحق القول إن وسيلة هذا الاحتمال متضمنة في السيناريو، ولكن وير يجسدها بشكل قوى. إنه يخلق حياة مثيرة للاهتمام، وهذه هي أصعب مهمة بالنسبة إلى المتفرج، ودونها لا يهم شيء آخر.

وبالطبع، فإن وير اعتمد على أداء جيم كارى المتنوع برشاقة لكي "يحمل" هذه القصة. إن ترومان هو المركز العاطفى للفيلم، كما أن وير قد اختار كل الممثلين لأدوارهم جيدًا، لكن من الخطأ أن نفترض أنه لم تكن لوير يد فى قيادة هذا الأداء لهم جميعًا، ليس لكي يجعله مقنعًا فقط، بل ليجعله مثيرًا للاهتمام أيضًا. ويجب علينا ألا نقبل - دون مراجعة حقيقة - أن الكاميرا كانت دائمًا فى المكان الصحيح لكي تلتقط أداء كارى بشكل كامل وقوى.

الفصل الأول:

- **مشهد العناوين**: كما ذكرنا سابقًا، فإن اللقطة الأولى هي دخول كريستوف في الفيلم من خلال الصوت الذى يتحكم فيه - راوى الخصم (أو وجهة نظره - المترجم) - لكننا لسنا واعين بذلك بعد. وعندما يدخل ترومان الفيلم في اللقطة الثانية، نفهم أنه يتم تصويره بواسطة كاميرا تليفزيونية بسبب الخطوط المرئية للشاشة فى اللقطة القريبة. لكن من نعتقد أنه يقوم بتصوير الزوجة والصديق؟ إننا سوف ننسب ذلك سريعًا إلى هذا العرض التليفزيونى (وجهة نظر الخصم) **بسبب السياق الذى تظهر فيه اللقطات.**

خارجى لمنزل ترومان وجيرته: على الرغم من أن ترومان يدخل الفيلم وهو فى الحمام؛ فإنه لا يتم **الكشف** عنه حتى لقطته الأولى وهو يخرج من المنزل.

إننا نكتشف هنا شخصيته الشهيرة العامة، ونفهم أن له وظيفة مكتبية ويعيش في حي للطبقة المتوسطة، وهو قدر كبير من المعلومات لا نلحظ حتى إننا نحصل عليه. (إن تلك المستويات العديدة من المعلومات السردية – بناء معلومات سردية مهمة داخل الكادر – هي من المهام الرئيسية لكل المخرجين. وبالطبع فإن وير اعتمد على مصمم الأزياء، مصمم الديكور، مصمم الإنتاج، مدير اختيار الممثلين، مدير التصوير وغيرهم، في خلق هذا العالم. وحتى لو كنا نصور في موقع حقيقي – أي أننا لم نقم ببناء عالم الفيلم من الصفر – فإن من المهم أن ندرك أهمية الخلفية، فهي "ورق الحائط" بالنسبة للمشهد الذي يعتمد عليه المخرج كثيرًا لكي يقدم معلومات مهمة، أو يخلق جو رواية القصة السينمائية).

- عندما يخرج ترومان من المنزل، يكون من الواضح تمامًا أنه مراقب بواسطة كاميرا الخصم. إن هذا يتضح من خلال الحواف الدائرية حول الكادر، ومن الاقتراب السريع من ترومان (في محاكاة لحركة الزووم التي تقترب). والقطعات المونتاجية إلى الجيران، والمقابلة مع الكلب، هي مزيج بارع من كاميرا الخصم والراوي الموضوعي دون سبب مميز واضح لكل منهما عند هذه النقطة. لماذا هو مزيج بارع؟ لكنه يُدخل سبيكة من صوتين سرديين سوف يستخدمهما وير لكي يروي بقية القصة.

- من الواضح أن الراوي الموضوعي يتحدث إلينا عندما يسقط مصباح الإضاءة من السماء، فتلك معلومة دالة من عرض مقدمات القصة. (أي أنها تكشف أن عالم ترومان الذي يعيش فيه باعتباره حقيقيًا ليس إلا استوديو كبيرًا – المترجم). بالإضافة إلى ذلك فإن الراوي "يرفع صوته" هنا باستخدام الإطالة، وبذلك فإنه يضيف التحذير والخطر بشكل درامي. وتتألف الإطالة من أربع لقطات للمصباح الساقط (تم توليدها عن طريق

الراوى)، ولقطة رد فعل لترومان (كاميرا الخصم)، ولقطـــة للمـــصباح يرتطم بأرضية الشارع (كاميرا موضوعية)، ثم لقطة رد فعــل أخــرى لترومان (كاميرا الخصم)، ثم لقطة قريبة أخيرة للمصباح المكسور على أرض الشارع (كاميرا موضوعية). وبسبب هذا البناء، يكون ويــر قــد أكمل الآن حريته فى أن "يخادع" فى استخدامه لكاميرا الخصم حيثما كان ذلك يخدم هدفه. (ليست هناك حاجة للخداع فيما يخص ما يمكن للراوى الموضوعى أن يرى – إنه كلى الوجود، يمكن له أن يرى كل شـــىء – على نحو ما يبدو فى المصباح وهو يسقط).

- يجب أن يبدأ وير فى أن يقدم لنا البيئة المحيطة بترومان، وهو يفعــل ذلــك برشاقة بالغة عندما يكشف لنا جزءًا من الحدث فى المشهد. (يذهب ترومان ليتفحص المصباح الساقط فى لقطة عامة تكشف عن الشارع الــذى يعــيش فيه). إننا لا نشعر بأن القصة قد توقفت حتى تخبرنا أين نحن.

داخل السيارة: يتم تقديم المزيد من الصوت المخادع للخصم، وهو ما أسميه "كاميرا التجسس"، بسبب الطبيعة المتلصصة التى تعطيها زاوية الكاميرا وحــواف الكادر الواضحة.

داخل كشك الجرائد: يتم تقديم عدد آخر من كاميرات الخصم المثبتــة. إننـــا ندرك أنها تخصه حتى لو لم تكن هناك حواف للكادر، وذلك بسبب التشويه الــذى تتسبب فيه العدسات الواسعة جدًا. وسوف تستخدم هذه العدسة مرة أخرى لتصوير **ترومان مع التوءمين** فى الشارع، وهذه العدسة – مع الزاوية المرتفعة الموضوعة فيها – تشيران إلى أنها صوت الخصم. لكن لاحظ لقطة مستوى العين لترومـــان، فهى ليست من العدسة الواسعة جدًا، ويمكن لها فقط أن تكون مــن وجهــة نظــر الراوى الموضوعى. إننا نقبل هذا المزيج الأسلوبى لأن وير اجتهد فـــى تأسيســه، بل إن أغلبنا فى الحقيقة لن ينتبهوا له.

مكتب ترومان: هناك عمل كثير تم إنجازه فى هذا المشهد بالإضافة إلى عرض المكان الذى يعمل فيه ترومان. إننا نعلم أنه مراقب بواسطة زملائه فى العمل، وأن صورة فتاة تستحوذ عليه.

- لاحظ كادر "النفق" فى اللقطة الأولى. الملفات وكومة الكتب فى المقدمة تقدم جوًا من الاختناق فى المكان الضيق. إننا نعلم على الفور أن هذا ليس مكانًا مبهجًا للعمل. ومن اللقطات التالية من الزاوية أمام مكتب ترومان، لن تجد هذه الأشياء فى المقدمة، فقد تم تنظيمها خصيصًا لهذه اللقطة وليست موجودة بعدها.
- عندما يتحرك أحد زملاء ترومان فى العمل إلى خلف الحاجز الزجاجى لكى يتجسس على ترومان، يحاكى الراوى الموضوعى الحركة البصرية لزميل العمل فوق الحاجز الزجاجى، بما يجعل التطفل على مساحة ترومان ملموسة أكثر بالنسبة إلينا، إذ نشعر بهذا الانتهاك. (فى الحقيقة فإن وير يعطى زميل العمل صوتًا ذاتيًا للقطة واحدة، وهذا يحقق أثره لأنه يأتى من القوة الدافعة التى تأسست فى اللقطة السابقة عليه، إنه ملائم للحظة، لذلك فإنه ليس فى حاجة للتقديم فى مرحلة سابقة أو للاستخدام مرة أخرى).
- هناك لقطتان عاليتان لترومان ينحنى فوق مكتبه مع حافة الحاجز الزجاجى فى الكادر، وهما لقطتان للراوى الموضوعى يحتويان على ديناميكيات الشخص المتطفل، بما يحافظ على فعل التجسس حيًا وواضحًا.
- المشهد يتألف من ثلاث وحدات درامية: المكالمة الهاتفية، البحث فى المجلة، مهمة العمل. ولكل وحدة بداية واضحة. فى الوحدة الأولى: ينظر ترومان إذا ما كان هناك أحد يراه، وفى الثانية: يحاول أن يختفى ليبحث فى مجلة أزياء، وفى الثالثة: يستدير لكى يواجه مكتبه.

- اللقطات الست لترومان من أسفل المكتب هي من الراوى الموضوعى كلى الوجود. إنه يستطيع أن يوجد فى أى مكان. الكادر يشى بنوع من "السرية"، وتكراره يجعل هذه "السرية" واضحة لنا.

- هذه اللقطة من تحت المكتب، وفيها كادر داخل الكادر، هى اللقطة الثانية لموتيفة بصرية بدأت مع المرة الأولى التى رأينا فيها ترومان فى مرآة الحمام، وهذه الموتيفة تستمر طوال الفيلم. إن الكادر داخل الكادر يوحى بإحساس الحصار، وفقدان الحرية، وذلك بالطبع هو جوهر حياة ترومان.

- زميل العمل الثانى الذى يسترق السمع إلى محادثة ترومان مرتبط به مكانيًا بجزء صغير من الحاجز الزجاجى فى الناحية اليمنى من الكادر. نحن لا نعلم على وجه اليقين مكانه، لكننا **نفترضه**، وهذا يكفى.

- الزاوية الواسعة جدًا التى تم تقديمها مع التوءمين تبقى حية مع تصوير زميل العمل الذى يذكر مهمة العمل الجديدة.

رصيف على البحر: العالم النفسى لترومان - خوفه من الماء - يصبح واضحًا تمامًا بالنسبة إلينا من خلال نضاله للتغلب على هذا الخوف. وهذا يتجسد فى إعداد المشهد، وبذلك فإن الراوى (الكاميرا) ليست فى حاجة إلى تفسير ما يحدث. ومثل الكثير بشأن العالم النفسى لترومان، فإنه يصبح مفهومًا لنا على البعد، لذلك ليست هناك حاجة للقطة قريبة للوصول إلى رأس ترومان.

- على الرغم من أننا قد فهمنا صراع ترومان النفسى، حتى لو كان ذلك من خلال لقطة واحدة، فإن وير يستخدم زوايا متعددة لإطالته، بما يجعله ملموسًا لنا بأن يجعله "أطول" وأكبر.

الفناء الخلفى لترومان: اللقطة الواسعة العالية لوقت مبكر فى المساء لا تعطينا الإحساس بأنها تكشف عن معلومات مثل اللقطات التأسيسية التى رأيناها فى "سيئة السمعة"، ذلك لأنها تؤكد هزيمة ترومان فى المشهد السابق، ففى السياق الذى تظهر فيه تقول "لقد انتهت المغامرة".

- تدخل زوجة ترومان إلى الفيلم على دراجتها، ونحن نفهم على الفور أنها تلعب دور ممرضة. لكن الأهم أن عالمها النفسى يتم الكشف عنه من خلال حوارها الملىء بالرسائل الإعلانية عن بضائع. ونحن نفهم أنها قبلت تمامًا دورها فى القصة الخيالية المختلقة التى تحيط بترومان.

- على الرغم من أننا نفهم أن الرسائل الإعلانية عن بضائع يتم تصويرها بواسطة كاميرا الخصم، فليس واضحًا أن هناك سمات خاصة بهذه الكاميرا. إنها يمكن أن تكون الراوى الموضوعى، وهى كذلك بالفعل. عند هذه النقطة يعتمد وير علينا فى التحول جيئة وذهابًا (بين الراوى الموضوعى وكاميرا الخصم – المترجم)، ونحن نمتثل لذلك طائعين. إن تدخل وير فى المشهد بوضع إطار للكادر (للإشارة إلى كاميرا الخصم – المترجم) سوف يكون نوعًا من التكرار.

- يعتمد وير على قبولنا بالوظيفة المزدوجة للراوى الموضوعى، للكشف عن صديق ترومان فى اللقطة الأولى من المشهد التالى. ويتم الكشف عنه أيضًا باعتباره ممثلاً يقبل طائعًا كل شروط مهمته.

- نحن لا نزال فى التتابع الأول من الفيلم، ووير يعلم متى ينتهى هذا التتابع، وماذا يجب عليه أن يفعل لكى يعد المتفرج لهذه النهاية: ترومان يعيش مرة أخرى لحظة فقدانه لأبيه فى البحر. إن العفوية الضرورية للعالم النفسى لترومان لخلق هذه الذكرى يجب أن تكون متاحة للمتفرج.

يجب أن نقبلها، ويجب ألا تبدو متعسفة. لذلك، وبالإضافة إلى رواية القصة لحظة بلحظة – بالتأكد من فهمنا للظروف، نقاط الحبكة، العلاقات الديناميكية بين الشخصيات وترومان – فإن وير يجعل "اشتياق ترومان للمزيد" متاحًا لنا على الدوام، والذكرى المرة عن فقدانه أبيه تأتى من هذا الاشتياق.

طريق سريع لم يكتمل: يتجسد هذا المشهد من خلال مزيج من الراوى الموضوعى وراوى الخصم (العدسات ذات الإطار تصبح أقل كثيرًا لأن ذلك هو وقت الليل، لكن من الكافى لنا أن "نشعر" بوجودها).

- يستمد وير طاقة قصوى من "الطريق السريع إلى لا مكان"، وذلك بالإبقاء عنه حتى نهاية المشهد.
- **لاحظ التغيير فى مسرح الأحداث** (انحناء ترومان على السيارة نصف النقل) وذلك من أجل تجسيد حلمه بالنشوة فى فيجى.
- استخدم كرة الجولف لتمثل الأرض هو مثال جيد على أن استخدام قطعة إكسسوار يمكن أن يعزز المشهد. (يبدو أن الفكرة كانت موجودة فى السيناريو، لكن فى العادة فإن أفكارًا مثل هذه يمكن أن تأتى من الممثل).
- يستغرق الأمر ثانيتين أو أقل لكى يقول ترومان: "هناك مزيد من الوقت عند الناصية"، حتى نراه وهو يقود كرة الجولف. هل يمكن لأحد أن يمضى إلى الهدف، ويضع الكرة فى الحفرة، ويدير مضربه عند تلك اللحظة من الفيلم؟ ومع ذلك فإننا نقبل ذلك. إن هذا مثال صغير لكنه مهم على كيفية استخدام الزمن الفيلمى دائمًا لاختصار الأجزاء المملة.

الشاطئ: يشير هذا المشهد – ربما أكثر من أى مشهد آخر حتى الآن – إلى مرونة وتدفق المصدر الفعلى للصوت السردى فى الفيلم. عندما ينظر ترومان

إلى البحر، ننسب اللقطة إلى الراوى الموضوعى. وعندما نرى قاربًا شراعيًا فى البحر والتماعة ضوء البرق ثم نسمع صوت صبى صغير فإننا ننسب ذلك إلى خيال ترومان. إن العلاقة بين السبب والنتيجة قوية تمامًا بالنسبة إلينا فلا تجعلنا نصل إلى نتيجة أخرى. ومع ذلك، وعندما يتخيل ترومان تلك الليلة المخيفة التى فقد فيها أباه، **تكون الصور هى راوى الخصم**. لماذا ذلك؟ لأن وير يفعل هنا شيئين فى وقت واحد، إنه أولاً – وقبل كل شيء – يسمح لنا بالمشاركة مباشرة فى العالم النفسى لترومان، **حتى لو كانت الصور تأتى من راوى الخصم**. عند هذه اللحظة لا نكاد نلحظ حواف الكادر فى الصورة التى تشير بلا التباس إلى أنها من كاميرا الخصم، ولاحظ أننى أقول "لا نكاد". إننا نعى ذلك **على مستوى ما**. هناك مستويات سردية تمضى معًا هنا، فعلى الرغم من أننا نشارك بشكل مباشر فى العالم النفسى لترومان (وهذا هو المستوى الأول والمباشر والأهم)، فإننا نعى أيضًا أن هذا الحلم تم تصنيعه بواسطة الخصم من خلال لقطات أرشيفية، وأنه يذاع للجمهور. إن وير يمزج المستويين معًا وبذلك يستطيع أن يقدم لنا قصة أكثر ثراء.

غرفة مكتملة فى منزل ترومان: بسبب "تشويش" التمييز بين صوت الخصم وصوت الراوى الموضوعى الذى يحدث، فنحن نقبل القطع المونتاجى إلى "الجمهور"، ونفترض أنهم عايشوا التجربة بالضبط كما عايشناها.

حرس الأمن: اللقطة الأولى لمتفرج. سوف نعود دائمًا إلى هذين الرجلين فى الكادر نفسه بالضبط. وهذا ينطبق أيضًا على بقية الجمهور **فيما عدا الجمهور فى الحانة**. وإذا كانت لقطات الجمهور تتغير فى كل مرة نعود إليها، فإننا سوف نبحث فيها عن مغزى **لوجهة النظر فى هذا التغيير**. إن التغيير فى الكادر سوف يتدخل فى مهمتها الديناميكية. لماذا لا ينطبق ذلك على لقطات الحانة؟ لأن المضيفات يتحركن (فذلك جزء من وظيفتهن)، بما يسمح لوير بأن يتحرك معهن.

الشارع الرئيسي: عندما ينصرف ترومان عن كشك الجرائد، نعلم أن شيئًا مهمًا على وشك أن يحدث. كيف نعلم ذلك؟ لأن السرد قد أسس شيئًا يمضي لكي يحدث هذا الشيء: هناك شيء نتوقع أن يقوله من يحكى لنا القصة. وهو يفعل ذلك بالطبع.

- الحدث المهم الذى يحدث توًا هو **"نقطة الهجوم"** بالنسبة إلى الفصل الأول. (نقطة الهجوم تتدخل فى "الحياة العادية" للشخصية الرئيسية، وتتسبب فى أزمة يجب حلها قبل أن تعود حياة هذا الشخص إلى "المعتاد"). ونقطة الهجوم فى هذا الفيلم هى معاودة ظهور والد ترومان إن هذا يحدث بعد أن يترك ترومان كشك الجرائد مباشرة.
- دخول الأب – والكشف عنه فيما بعد – هو أكثر الشخصيات قوة، ووظيفته الدرامية فى القصة تتطلب ذلك، ويتأكد وير من أن الصاعقة العاطفية التى ضربت ترومان لن تفوت على المتفرج.
- يستخدم وير ٢١ لقطة فى ٧٠ ثانية، لا ليصور الحدث فقط وإنما لكى يضفى عليه بعدًا دراميًا أيضًا، لكى يجعلنا **نشعر** بتأثيره فى ترومان. إنه مشهد أكشن شديد التعقيد، ويقتضى الكثير من التخطيط والتعاون بين العديد من مساعدى الإخراج، الممثلين، الكومبارس، ممثلى الأدوار الخطرة .. وما إلى ذلك، لتجسيد سيمفونية الحدث ببدايتها الواضحة (التأسيس)، الوسط (الحدث)، النهاية (أعقاب الحدث). ونبضات وير السردية فى هذا المشهد لا تصور فقط **تكشف** الحدث على نحو درامى واضح، لكن الأهم أنها تجسد بقوة جوهر المشهد ولبه العاطفى؛ رغبة ترومان الشديدة فى أن يلم شمله مع أبيه.
- لاحظ هنا تأثيرات الزمن الفيلمى. الأحداث التى تم تصويرها لا يمكن أن تحدث فى ٧٠ ثانية، لكننا نقبل ذلك باعتباره "الزمن الحقيقى".

- لكى نفهم عمل المخرج هنا، سواء فى إعداد المشهد أو الكاميرا، دعنا نصف كل لقطة من اللقطات الـ ٢١ بجملة. الجملة الأولى هى (ترومان يلاحظ أباه)، وهى جملة مركبة لذلك فإن اللقطة أكثر طولاً، مثل اللقطة الأخيرة فى هذا التتابع. والجمل فى التتابع بسيطة فى معظمها، وتقريرية قصيرة، وتتتابع الواحدة بعد الأخرى فى تدفق سريع للحدث الذى يمضى نحو ذروته، ثم يتم انطلاق هذا التوتر بالعودة إلى جملة طويلة.

إن ما يحدث فى كل لقطة واضح لكل فرد من أفراد الجمهور، وربما الذى ليس واضحًا بالقدر ذاته هو الكيفية التى كان بها وير محددًا فى بناء الحدث فى كل كادر لكى يمنع ما هو معتاد من أن يطغى على جوهر اللحظة. ومن أجل ذلك، فإننا سوف نركز على جوهر الصور ("الرسالة" الواضحة فيها بالنسبة إلى المتفرج)، حيث إن شعار هذا الكتاب هو: **إذا لم يحدث للمتفرج، فإنه لم يحدث.**

١- ترومان سيسير إلى العمل، ويصادف متشردًا يبدو أنه ينتظره، ويشعر ترومان بوجوده. (موضع المتشرد فى الكادر، بالإضافة إلى "الثقب" الذى ينفتح فى مجرى المشاة، يجذبان انتباهنا إليه).

٢- ترومان يبحث فى ذاكرته عن ارتباط ما بهذا الرجل.

٣- المتشرد يعلن عن نفسه بـ (خلع قبعته)، وترومان يتعرف عليه (من خارج الكادر نسمعه يقول: "بابا؟").

٤- عميلان سريان يسمعان تلك الأخبار المنذرة بالخطر ويندفعان للتدخل!

٥- الأب يصل إلى ترومان بينما يصل العميلان إليه.

٦- انتزاع الأب من ترومان.

٧- ترومان يشعر بالصدمة.

٨- الأب عاجز عن المقاومة.

٩- تثور بسرعة العقبات فى مسعى ترومان. (هذه اللقطة العالية للمطاردين هى اختيار بالغ التأثير من جانب وير. إنها تعطينا على الفور نقاط حبكة مهمة تؤسس للعقبة الأولى التى يجب أن يتغلب عليها ترومان ليصل إلى أبيه).

١٠- "حائط" المطاردين لا يمكن اختراقه.

١١- ترومان يقاوم (ضد المطاردين).

١٢- ترومان يتخلص من المطاردين، لكى يجد نفسه فى مواجهة عقبة أخرى (الرجل السائر الذى يحمل صحيفة).

١٣- ترومان "يرتطم" بالسائر الذى يحمل صحيفة (الصحيفة تقوم بوظيفة معيار عنف التصادم) ثم يرتطم بدراجة. (الحافلة فى نهاية هذه اللقطة لا يتم استيعابها بشكل واعٍ بواسطتنا، لكن وجودها محسوس بما فيه الكفاية لكى تؤسس للقطة التالية).

١٤- يتم دفع الأب إلى الحافلة (بينما ترومان فى أعقابه).

١٥- إغلاق الباب فى وجه ترومان. (إنه يعترض بلا جدوى بينما تبتعد الحافلة).

١٦- إنه لا يستسلم. (ترومان يجرى بجوار الحافلة).

١٧- ترومان لا يستطيع اللحاق بالحافلة.

١٨- الحافلة "تهرب" من ترومان.

١٩- يستمر ترومان فى المطاردة حتى ينتهى أمله. (هذه اللقطة/ الجملة - "ترومان يجرى نحو سيارة أجرة، يتراجع، ينظر نحو "الحافلة" - أطول من اللقطات/ الجمل السابقة عليها، وتدل على تغيير الإيقاع الذى يشير إلى هزيمة ترومان فى معركته).

٢٠- الحافلة تختفى. (فى لقطة ننسبها إلى وجهة نظر ترومان، لا نرى أثرًا للحافلة).

٢١- ترومان يحاول أن يفهم ما حدث.

هذه هى نهاية الفصل الأول. إننا نفهم السبب فى أننا نشاهد الفيلم بسبب سؤال محدد قد ثار: هل سوف يكتشف ترومان أن عالمه مصطنع، وأن علاقاته أكاذيب، وأنه نجم لاستعراض تليفزيونى؟ والأهم، هو أننا قد **دخلنا إلى العالم الوجدانى للقصة**. إننا **نأمل** فى أن ينجح ترومان، لكننا **نخاف** من ألا ينجح. لقد استحوذ على عواطفنا.

الفصل الثانى:

ترومان يتحرك نحو حل أزمته. وعندما يواجه العقبات التى تمثل الصراع فإن الحدث يتصاعد.

شقة أم ترومان: انتهى المشهد السابق بعلامة استفهام كبيرة: ماذا سوف **يفعل** ترومان الآن؟ والقطع إلى المشهد التالى يجيب عن هذا السؤال: إنه يبحث عن النصيحة. نحن لا نعلم أين فى البداية، لكن ذلك يثير اهتمامنا. إننا نتساءل من تكون هذه المرأة، ونحن شركاء فى تكشف القصة. إن تلك طريقة بالغة الفاعلية فى التقدم فى السرد إلى الأمام واستباقه، ونترك معلومات الحدث والشخصيات (من تكون هذه المرأة؟) معلقة للحظة، بما يثير فضول المتفرج. سرعان ما يخبرنا بهوية هذه المرأة. (هذا هو دخول أم ترومان إلى الفيلم).

- يصور وير هذا المشهد بلقطتين من فوق الكتف (اللقطة على ترومان هي كاميرا الخصم)، ولقطة واسعة واحدة، معتمدًا على القطع المونتاجي بين الاثنتين لتجسيد النبضات السردية حتى نقطة ارتكاز المشهد إذ يتولى إعداد المشهد بالممثل عبء التجسيد. إن ترومان يتشاجر مع أمه لأنها "أبعدت أباه"، وحركته المفاجئة في القيام من على المقعد تجسد جسمانيًا تأكده من أن من رآه هو أبوه. يثور سؤال كبير: هل سوف يحصل على المساعدة من أمه لكي يحل أزمته؟ وعندما يعود ترومان إلى مقعده، نفهم أنه لن يحصل على هذه المساعدة. إن إعداد حركة الممثلين تساعدنا - بشكل أكثر قوة في الإحساس بهزيمته. وبالطبع فإن ذلك موجود في أداء كاري، لكن إطار وير للأداء قد نجح في أن يؤثر علينا بشكل أكثر قوة.
- استخدمت اللقطة الواسعة مرتين، إنها لا تجسد فقط حركة الممثلين عندما يترك ترومان مقعده؛ لكن اللقطة ذاتها تستخدم لتجسيد النبضة السردية الأخيرة للمشهد، وهي: ترومان لا يصدق تفسير أمه. إن تلك حبكة مهمة تعزز التقدم السردي إلى المشهد التالي. (العالم النفسي لترومان في هذه اللحظة مجسد بالنسبة إلينا، ليس فقط في حياة كاري الداخلية، ولكن لأنه يتخلل لغة جسده).

القبو في منزل ترومان: اللقطة الأولى (فتح القفل) تخبرنا بما يدور حوله المشهد "الفتح"، وسرعان ما سوف نكتشف أن ترومان يبحث عن مفاتيح لماضيه يمكن أن تحل لغز الحاضر. هناك مهمتان سرديتان رئيسيتان في هذا المشهد، والكثير من المهام الأصغر، وير واعٍ بكل هذه المهام. المهمة الكبيرة الأولى (بالإضافة إلى الحفاظ على تدفع السرد، وهي مهمة ثابتة دائمًا) هي **الجمع بين** بحث ترومان عن أبيه، وبحث عن فتاة أحلامه، ليصبحا **رغبة واحدة كبرى بالنسبة إلى المتفرج**، ويجب على ترومان أن يتحرر من المسلسل العاطفي الذي

يحاصره، ويصبح قادرًا على أن يبدأ حياة حقيقية. والمهمة الكبيرة الثانية هي تأسيس ضرورة أن **نقبل** استحضار ترومان لكل ماضيه مع لورين **في هذه اللحظة**. إن هذه القصة الخلفية مهمة بالنسبة إلينا لكي ندرك تمامًا إحساس ترومان بالفقدان، لكنها مهمة أيضًا في أنه يجب ألا نشعر بأنها مجرد معلومة. يجب توليد الماضي بعفوية اللحظة الحاضرة.

- هناك مهام سردية عديدة أصغر متضمنة في الحدث في هذا المشهد، ويغزلها وير ببراعة في التصميم البصري للمشهد:

الكشف عن "الماضي" الموجود في "خزانة المقتنيات".

الكشف عن صور ترومان صغيرًا، والأب في شبابه.

"الدخيل" (الزوجة) في "ملاذ" ترومان.

تأسيس جغرافية القبو، وإدخال الكوخ (الذي يلعب دورًا مهمًا فيما بعد في هروب ترومان).

الكشف عن الخريطة.

الكشف عن السترة الصوفية. (تذكر الوشاح في "سيئة السمعة").

الحفاظ على راوي الخصم حيًا دون التدخل في المشهد. إن وير يفعل ذلك بلقطة تتبع "تراكينج" (في محاكاة للزووم) على الزوجة التي تنظر مباشرة إلى الكاميرا وهي تنطق جمل حوارها الإعلانية عن جزازة العشب.

الحانة: دخول اثنين من المتفرجين الجدد (المضيفتين) اللذين يقدمان - مثل حرس الأمن - معلومات وتعليقًا عن العالم النفسي.

فلاش باك: مرة أخرى يشوش وير هوية الراوي. عندما يتم القطع إلى الحانة، ويبدأ الفلاش باك من خلال المزج، نفهم أن هذه القصة الخلفية يتم توليدها

من لقطات أرشيفية بواسطة راوى الخصم. وفى الوقت ذاته فإننا نتقبل القصة الخلفية باعتبارها ذاكرة ترومان التى يتم توليدها فى تلك اللحظة بواسطة عالمه النفسى (الراوى الموضوعى يدخل إلى داخل رأس ترومان). إننا نقبل هذين التفسيرين فى وقت واحد، وكل ذلك بفضل التلاعب البارع لوير لوجهات النظر السردية من البداية الأولى للفيلم.

- فكر للحظة فى الرحلة الرومانسية التى قطعها ترومان فى مثل هذا الزمن القصير. لقد ذهب من رؤيته للورين للمرة الأولى (وقوعه فى حبها)، إلى الرقص معها (الإطراء عليها)، إلى المكتبة (مغازلتها)، إلى الشاطئ (الموعد الغرامى الأول)، إذ يتعاهدان على البقاء معًا طوال العمر. لماذا نقبل ذلك؟ فى الحياة الحقيقية قد يستغرق هذا الأمر شهرًا أو ثلاثة أشهر وربما عامًا، ومن المؤكد أنه يستغرق أكثر من الدقائق الخمس التى قضياها معًا. إننا نتقبل ذلك لأنه لم يتم إهمال أى من النبضات السردية فى العلاقة المتنامية بينهما. إن وير يأخذ وقتًا كافيًا ليطور تمامًا كلاً من هذه النبضات حتى إننا نتشارك فى تكشفها، بما يجعل العالم النفسى لترومان ملموسًا ومجسدًا لنا.

مبنى الكلية: تم إعداد هذا المشهد برشاقة لكى يحافظ على ضوابط الحدث (الانشغال بالحب) فى الوقت ذاته الحفاظ تمامًا على ما هو عالم معتاد (الذى يتم التلاعب فيه والتحكم به).

قاعة الرقص: الحال مثل المشهد السابق، لكن الإيقاع يتزايد بحركة الممثلين (الرقص العنيف) بسبب الموسيقى. وهذا الإيقاع مصحوب بتجسيد النبضات السردية من خلال جمل قصيرة تكوّن "فقرة". لاحظ مرة أخرى كيف أن كل جملة واضحة وغير ملتبسة:

ترومان يقضى وقتًا طيبًا.

فتاة الأحلام (لورين) موجودة هنا. (إننا نكتشف ذلك قبل ترومان. إن الوقت الذى يحصل فيه المتفرج على المعلومة اعتبار سردى مهم دائمًا. إننا الآن نتوقع رد فعل ترومان).

ترومان يرى فتاة الأحلام.

هى تراه.

هو لا يستطيع أن يرفع عينيه عنها.

هى لا تستطيع أن ترفع عينيها عنه.

هناك لقطة طويلة (زمنيًا) لترومان يرقص دون أن ينظر لفتاة الأحلام، وهذه اللقطة تثير فينا القلق. ولأن هذا الإيقاع يتغير، فإننا نتوقع أنه فى المرة الثانية التى يبحث عنها هناك شىء سوف يتغير، ونحن نخشى وقوع الأسوأ. وهذه اللقطة/ الجملة تنتهى بعبارة مستقلة: "ترومان يبحث عن فتاة الأحلام". ثم يصبح الإيقاع متقطعًا مرة أخرى. هناك ثلاث لقطات/ جمل لفتاة الأحلام تؤخذ من القاعة، وتتقاطع هذه اللقطات مع ردود أفعال ترومان. (هذا مثال آخر على الإطالة من خلال زوايا متعددة – بتطويل اللحظة الدرامية بتفكيك الحدث إلى جمل قصيرة، ومن ثم جعل هذه اللحظة أكثر إثارة للاهتمام) .

- كل النظرات بين ترومان وفتاة الأحلام تحتوى على ديناميكيات مكانية "بينهما"، لذلك فإننا نعتبر هذه النظرات وجهة نظريهما. (عادة كلما كانت الكاميرا أقرب إلى المحور بين شخصيتين يكون الاتصال بينهما أكبر، ومن ثم يتزايد التوتر الذى يتم خلقه بين الشخصيتين).
- تقوم الكاميرا بالتصوير من زاوية "طبيعية" (خارج الديناميكيات المكانية للشخصيات) قبل أن تظهر فتاة الأحلام وبعد أن تختفى.

المكتبـــة: الانتقال هنا مثير للتشوش للحظة. إننا لا نعلم أين نحـــن أو مـــاذا نرى، ولكن بعد ذلك تتم إزاحة عقبة (كتاب) ونفهم أننا فى مكتبة. علاوة علـــى أن تلك طريقة فعالة للإعلان عن المكان، فإن العقبة أمام نظرنا فى بداية اللقطة **تصنع جسرًا بين حالتين نفسيتين مختلفتين**. فى صالة الـــرقص كـــان ترومـــان شـــديد الاهتمام، لكن الاهتمام هنا تبدد، ولو كانت تلك الحالتان النفسيتان قد تم اتـــصالهما مباشرة فإن اهتمام وقلق ترومان كان سيبدو أقل أهمية. ولكن بهذه الطريقـــة فـــإن التشوش للحظة يسمح لنا بأن نضبط أنفسنا على حالة ترومان النفسية التى تغيرت.

- هناك أربع وحدات درامية فى هذا المشهد، ولكل منها إعدادها الخـــاص. الوحدة الأولى مع ترومان وميريل (المفترض أنها زوجته)، ومـــارلون. عندما يرحلون تبدأ الوحدة الثانية، ويتغير الإعداد (فقرة جغرافية جديدة). يستخدم وير هنا الإطالة كى يزيد التوتر، لكن هذه المرة ليس من خـــلال الزوايا المتعددة. إنه يستخدم هنا **زمن اللقطة** كى يطيل اللحظة: ترومان يلحظ السوار، يبحث حوله كى يرى إذا ما كان أحد يراقبه، يفكـــر فيمـــا سوف يفعل، يقرر أن يتصرف، يقف كى يلقى نظرة لكنـــه يكتـــشف أن هناك رف كتب يعترض نظرته، يتحرك حول الحاجز، ويراهـــا. هـــذه الإطالة للحظة تزيد التوتر، بما يدفع المتفرج لتكوين سؤال: ماذا ســـوف يحدث عندما تراه؟

- يتكون سؤال ثانٍ بواسطة نقطة ارتكاز المشهد التى تحدث عندما يطلـــب ترومان من لورين أن يخرجا لتناول البيتزا: "يـــوم الجمعـــة، الـــسبت، الأحد، الاثنين، الثلاثاء، الأربعاء...؟"، ولورين لا تجيب بالكلمات، لكنها تبدأ بالكتابة على ورقة. لأننا لا نفهم رد فعلها بسرعة، فإن لـــدينا مـــرة أخرى وقتًا لكى نشارك فى تكشف القصة ونشكل ســـؤالاً: هـــل ســـوف توافق لورين على أن تقابله؟

- الزاوية المرتفعة فى الوحدة الدرامية الثانية تعكس الديناميكيات المكانية بينها وبين ترومان، لكن هذه الزاوية تفعل شيئًا آخر، إنها تؤسس للتناقض مع زاوية مستوى العين فى الوحدة الدرامية الثالثة (هذا مثال على كيف أن زاوية الكاميرا يمكن أن تخلق مرحلة جديدة).
- تبدأ الوحدة الدرامية الثالثة عندما يجلس ترومان القرفصاء. التغيير فى الإعداد **يعلن** فى حد ذاته تقدمًا فى السرد إلى الأمام. ترومان يسأل لورين إذا ما كان لها صديق. هذا التغيير من العفوى إلى الحميم يتأكد ليس فقط من خلال التقارب بين ترومان ولورين، ولكن أيضًا من خلال الزاوية الجديدة المستوى العين عليها، ومن ثم فإن هناك مرحلة جديدة.
- اللقطة القريبة جدًا على عينى لورين تحاكى العيون التى كان ترومان يجمعها، وسوف يتم الكشف عن ذلك لنا لاحقًا فى هذا التتابع. ومن خلال ذلك يتأكد وير من أن كارى يحدق مباشرةً فى هذه العيون، ليطبع هذه الصورة على ترومان وعلينا.
- الوحدة الدرامية الرابعة توضح ترومان ولورين يمضيان نحو المكتبة. إننا لم "تشعر" بوجود كاميرا الخصم فى هذا المشهد، ولكن فى اللقطة الوحيدة التى تشكل هذه الوحدة الدرامية يعود إطار الكادر، لينبهنا إلى أن حركة ترومان تتم ملاحظتها. إن هذا الإطار واضح أيضًا فى اللقطة الخارجية لترومان ولورين يجريان إلى الشاطئ.

الشاطئ: "الوجود" المتزايد لراوى الخصم الذى يلتقط ترومان ولورين هنا يضع الأمور فى سياقها فى هذا المشهد، بما يضيف التوتر بزيادة احتمال التدخل. ودون هذا التهديد المتزايد للتدخل؛ فإن وصول "الأب" سوف يكون مفاجئًا. (كما ذكرنا سابقًا فإن التشويق يحتاج زمنًا، بينما لا تحتاج المفاجأة إلى الزمن.

إن اختيارك لأيهما يعتمد على ظروف القصة فى تلك اللحظة. وعلى سبيل المثال، وفى صالة الرقص، كان التوتر فى المشهد هو "المغازلة"، واستباق تدخل الرجال ذوى الملابس السوداء – الذين يخرجون لورين بالقوة من صالة الرقص – كان "يتدخل" فى اندفاع فى نبضة المغازلة. وبالإضافة إلى ذلك، ولأن التدخل غير متوقع، فإنه قوى تمامًا عند تلك النقطة من القصة).

- البدر والشاطئ يخلقان جوًا ملائمًا لأن تحدث العلاقة العاطفية.

- السيارة السوداء تصنع دخولاً دراميًا فى دخولها عبر الكثبان الرملية (التى تم تقديمها مسبقًا عندما تسلقها لورين مع ترومان، ثم هبطاها). تقترب السيارة فى ثلاث لقطات أقرب من سابقتها، وأكثر تهديدًا. اللقطة الرابعة للسيارة من فوق الكتف، لتحل الانفصال المكانى بينها وبين ترومان ولورين قبل خروج "أبيها" من السيارة. وهذا يسمح لوير بأن يصور بقية المشهد – فى انفصال– بلقطات أقرب للشخصيات، دون أوسع كى يوجه المتفرج بشأن موضع كل شخصية من السيارة. (عادة ما يتوه المخرج المبتدئ) فى فضاء الأماكن المتسعة. وغياب الضوابط – كالحوائط مثلاً – يمكن أن يؤدى إلى تكوينات مكانية ضعيفة لأن الشخصيات تبدو طافية فى اللا مكان. إن وير يحل تلك المشكلة على الفور بتأسيس السيارة باعتبارها محورًا ماديًا للمشهد كله).

قبو ترومان: إن تلك "علامة النهاية" لنهاية الفلاش باك الذى بدأ مع الكشف عن السترة الصوفية فى حقيبة السيارة، بما يؤسس لإكمال ترومان للصورة من القص واللصق.

لورين تراقب: هذه اللقطة تنهى مشهد "التذكر الذى بدأ مع بداية الفصل الثانى فى منزل أم ترومان.

داخل سيارة ترومان: هذا المشهد يبدأ التتابع الثانى من الفصل الثانى، الذى يستمر١٦ دقيقة، وينتهى مع التعليق على الأحداث فى الحانة. ويأتى على الفور التتابع الثالث من الفصل الثانى، وهو يبدأ فى سيارة ترومان ويستمر ١٦ دقيقة، وينهى الفصل الثانى (لورين تتفرج على ترومان فى التليفزيون بعد التهنئة الملتهبة بالعواطف فى غرفة التحكم).

- من الضرورى للمخرج أن يكون واعيًا بمهمة كل مشهد – بأن يدرك المسافة التى يجب أن تقطعها الشخصية فى المشهد، ويفهم مهمة كل مشهد فى تتابع المشاهد. قبل أن ندخل فى تفاصيل هذين التتابعين، شاهد هذه الـ ٣٢ دقيقة دون انقطاع. لاحظ العالم النفسى، والحدث الصريح، وتكشف الحبكة من خلال علاقات السبب والنتيجة – كل لحظة هى السبب فى اللحظة التالية عليها – للوصول إلى ذروة عاطفية قوية (احتضان ترومان لأبيه).

- أوقف الفيلم بعد القطع إلى لورين تشاهد التليفزيون. خذ لحظة باعتبارك مجرد متفرج، وتعرف على العاطفة التى تم توليدها بداخلك. الاقتراب العاطفى من قصة هو أكثر ما يريده المتفرج من فيلم ما، ومن المهم للمخرج أن يدرك هذه الضرورة.

- كيف يجعل وير القصة تؤثر فينا بقوة؟ إنه يفعل شيئين فى وقت واحد، إنه يجعلنا واعين تمامًا بما يحدث "**داخل**" ترومان لحظة بلحظة، كما يجعلنا واعين بما يحدث "**خارجه**". إنه لا يفعل مجرد إعطائنا حقائق القصة، إنه **يوزع** و**يدير** هذه الحقائق **ويتحكم فيها** حيث يكون لها أقوى تأثير عاطفى فينا، بالطريقة نفسها التى يفعلها كريستوف فى قصته بالنسبة إلى متفرجى التليفزيون.

- بعدما تشاهد هذين التتابعين كاملين، عد إلى بداية التتابع الأول، **ترومان فى سيارته إلى العمل**، وسوف نرى كيف تم تنفيذ كل مشهد.

داخل سيارة ترومان: هذه هى بداية تتابع صغير من خمس دقائق، دون حوار تقريبًا (إنه ليس مشهدًا بالمعنى التقنى، لأنه يضم أكثر من مكان). يتم تصوير الحدث بواسطة كل من الراوى الموضوعى وراوى الخصم. نفسية ترومان كما كانت فى المشهد السابق مستمرة هنا، حتى إن المشكلة فى راديو السيارة كافية لتوليد رد فعل كبير منه (إنه يرفس "تابلوه" السيارة)، ونحن نفهم إحباطه. دعنا نشاهد الآن كيف أن التغييرات فى العالم النفسى لترومان باتت واضحة لنا، ليس فقط من خلال أداء كارى، بل وأيضًا من خلال استخدام النبضات السردية لتجسيد الأداء وتأكيده. كما أن النبضات السردية تستخدم أيضًا لتأكيد القوى التى تؤثر فى ترومان. مرة أخرى نحن داخل وخارج ترومان فى وقت واحد.

- يستخدم وير نبضتين سرديتين لكى يحكى لنا كيف يتم التحكم فى العالم حول ترومان. من داخل السيارة نسمع ترددًا عاليًا، ثم يقطع وير إلى لقطة لأربعة من المشاة يحملون أجهزة إرسال واستقبال على آذانهم، فنفهم الصلة على الفور – إن العلاقة بين السبب والنتيجة واضحة تمامًا. ثم يقطع وير إلى لقطة عالية وواسعة للشارع إذ مزيد من المشاة، واقفين فى مساراتهم، ثم يستعيدون وعيهم، ويعاودون نشاطهم. (من المهم أن ندرك أن اللقطة الواسعة لم تكن تستطيع أن تفعل كل ذلك وحدها لأن المعلومات التى تحتويها سوف تستغرق وقتًا لاستيعابها، ومن هنا أهمية لقطة للأربع شخصيات "التى تؤسس هذه اللقطة"، فالمعلومات فى لقطة الأربع شخصيات يمكن استيعابها بسهولة).
- يستخدم وير النبضات السردية لكى يجسد عمليات التفكير عند ترومان، بعد أن يركن سيارته. من خلال النافذة نرى ترومان ينظر إلى "التابلوه"، ثم قطع إلى لقطة قريبة إلى الراديو، ثم يقطع عائدًا إلى لقطة أخرى من خلال الزجاج الأمامى للسيارة. إن هذا التجاور البسيط للصور يجعل من الواضح أن ترومان "يشعر بأن هناك من يراقبه ويتجسس عليه".

الصحيفة: هذا انتقال قوى يربط عنصرين أثارا الاضطراب فى ترومان (راديو السيارة وظهور الأب)، وفى الوقت نفسه القفز فى زمن السرد إلى الأمام بحيوية. إننا نشعر بـ "صدمة" خفيفة عندما يحدث قطع من الصحيفة إلى ترومان فى الشارع وهو يقرأ العناوين الرئيسية.

- عندما نشاهد ترومان عند الباب الدوار نفهم أنه يشكل خطة ما، ولدينا الوقت لكى نسأل أنفسنا: "ماذا سوف يفعل الآن؟". وعندما يخرج عائدًا إلى الشارع تكون خطته المستمرة - محاولته أن يفهم ما يدور - واضحة تمامًا لنا. وعندما يجلس إلى طاولة فى الخارج، تكون هناك معادلة واضحة تمامًا **نتشارك نحن** فى حلها:

ترومان يبحث عن إجابات فى العالم من حوله:

+ إنه لا يرى شيئًا غير عادى (رجل وامرأة يتناولان الإفطار).

+ ويستمر فى بحثه.

+ لا يرى شيئًا غير عادى (رجلان يحتسيان القهوة).

+ وهو مصمم على مزيد من البحث.

+ سلوك يبعث على الشك (رجل ينظر إليه ثم ينظر فى ساعته).

= إن الأشياء ليست كما تبدو عليه.

إن هذا الإدراك يحث ترومان على إيقاف المرور ثم يجرى على نحو غير متوقع، "ليختبر" رد فعل العالم على تصرفه. **إننا نفهم كل خطوة من العمليات الداخلية فى نفس ترومان**، أولاً: بسبب أداء كارى، وثانيًا: لأن وير وضع الأداء وقام بتأكيده داخل إعداد المشهد والكاميرا لكى يجسد جوهر كل لحظة.

- عندما يقرر ترومان أن يقر موقفا بتعطيل المرور، فإن وير يجعل هذا الفعل "كبيرا" بإطالة اللحظة من خلال خمس لقطات إحداهما علوية، وهي مثال قوى على: "ماذا تخبرك به اللقطة؟"، وهي تصرخ بصوت عال: "ترومان يتمرد!".

ردهة مبنى المكتب: إن هذا المشهد الذي يبدو بسيطا قد تم تصميمه جيدا لكي يستوعب بشكل غير مباشر مادة معلوماتية، في الوقت نفسه الذي يستمر فيه حدث القصة. إنه مؤلف من ١٦ لقطة، اثنتان منها قادمتان من اللقطة "الرئيسية" للمشهد (اللقطة عالية الزاوية والواسعة، للردهة التي يمضي فيها ترومان إلى المصعد، ثم يستخدم لتصوير دفعه نحو الباب). في الأغلب قام وير بتصوير المشهد كله من خلال هذا الإعداد للكاميرا – من دخول ترومان حتى خروجه – وغالبا كان أول إعداد كاميرا للمشهد. والمضي قدما من بداية المشهد حتى نهايته قبل تحليله إلى وحدات أصغر للحدث، يؤسس لإيقاع كلي يتخلل بقية لقطات المشهد، بما يصنع تدفقا عضويا للحدث.

- من أجل زيادة التوتر، ينبهنا وير إلى حقيقة أن هناك شيئا "مضحكا" حول المصعد قبل أن يدرك ترومان ذلك.

- يجسد وير الحدث في المشهد بجمل قصيرة، ثم يختار جملة طويلة (لقطة تراكينج) ليجسد دفع ترومان نحو الباب. الحدث في هذه الجملة الأطول يتم انقطاعه بواسطة قطع إلى زاوية مرتفعة لترومان مطرودا من الباب. وهذا "الانقطاع" يمثل الانتهاك الذي مورس ضد ترومان. ثم يقرر وير اختيارا ثانيا لطيفا بأن يقطع من اللقطة المرتفعة داخل الردهة إلى الزاوية المنخفضة لحارسي الأمن بالخارج. وفي سياقها فإن هذه اللقطة المنخفضة تترك "إحساسا" لدينا بالعقبة الصعبة التي تواجه استمرار ترومان في صناعة، وهي أيضا تشير إلى نهاية هذا المشهد.

الشارع: لاحظ مرة أخرى كيف أننا نفهم جيدًا ما يحدث لترومـــان. إنـــه لا يعلم بالضبط ما سوف يفعله فى الخطوة التالية، وهو يبحث عن حل ويجـــده فـــى السوق من الناحية الأخرى من الشارع، ويتجه إليه (السوبر ماركت).

السوق: يستمر وير فى مونتيفة الكادر داخل الكادر فى اللقطة مـــن خـــلال رفوف توزيع الحلوى.

الشاطئ: تلق قفزة كبيرة فى الزمن. لقد كان الوقت هو الصباح. لكننـــا الآن فى الغروب. أين ذهب كل هذا الوقت؟ **نحن لا نسأل أبدًا هذا الـــسؤال؛** لأن ويـــر يفرغه مع انتقال للقطة قوية تصرخ بأن "الشمس تغرب". نحن نفقد توازننا للحظة، ثم نكتشف، ترومان ومارلون على الشاطئ. إذا كانت هذه اللقطة معكوسة، ســـوف يكون القفز فى الزمن صادمًا.

- السؤال الذى يجب أن نسأله: لماذا الغروب؟ ألم يكـــن مـــن الممكـــن أن يحدث هذا المشهد فى ضـــوء النهـــار؟ بـــالطبع كـــان ذلـــك ممكنـــا، لكن جو الغروب على الشاطئ يتخلل المشهد، ويعطيه أصداء لـــم تكـــن لتوجد لولا الغروب.

غرفة معيشة ترومان: القطع إلى الصورة الفوتوغرافية لطفل انتقال قـــوى. إننا لا نعلم للحظة أين نحن. سوف نلعب "استغماية"، ونستمتع بذلك تمامًا – أى فى المشاركة فى تكشف أحداث القصة.

- أحد عناصر عملية التكشف يبدو فى الكشف البطيء عن كل الموجودين: ترومان فى البداية ثم أمه ثم زوجته.
- لاحظ زرع العدسة المكبرة التى سوف تستخدم لاحقاُ فى نهاية المشهد.
- الكادر داخل الكادر يستخدم مرة أخرى.

- عندما يعود اهتمام ترومان إلى ألبوم الصور، **فليس من المفاجئ أو المصادفة** أنه يرفع العدسة المكبرة فى الكادر، ليبقى عليها حية فى الجزء المقبل. (لا تكاد هذه المادة المعلوماتية تثير انتباهنا، لكن بقاياها تبقى).

المطبخ: ليست هناك إشارة هنا لوجود راوى الخصم (أى كاميرات المراقبة التى يستخدمها كريستوف – المترجم)، لكنه يعود بقوة فى المشاهد التالية (الشرفة/ المستشفى).

وكالة السفريات: يستخدم وير الكشف البطىء هنا (حركة بانورامية من الملصق الإعلانى إلى ترومان يحمل حقيبته ويرتدى ملابس السفر) لكى يساعدنا فى ملء الفراغات السردية، لكى يصنع القفزة السردية من المستشفى إلى هنا. ومرة أخرى نحن نشارك فى القصة، ونستمتع بالقدرة على فهم الأشياء التى تحدث.

- الزاوية المنخفضة لترومان جالسًا على مقعد "تشد الانتباه" إلى الحقيبة، وفى الوقت ذاته تساعد وير فى تقديم نقطة حبكة مهمة (الملصق الإعلانى على الحائط لطائرة يضربها البرق). إذا كان وير قد "اجتهد" أكثر فى إظهار الملصق؛ فإن ذلك كان سيبدو "مفتعلاً".

- وير يستخدم ثلاث لقطات ليقدم ترومان عند الطاولة. الأولى متوسطة من فوق كتف الموظفة، يجب أن تنظر إلى هذه اللقطة باعتبارها "خطًا أساسيًا"، وتغييرها سوف يتضمن تغييرًا أو تصعيدًا فى الحدث.

- اللقطة الثانية على ترومان تستعيد موتيفة الكادر داخل الكادر، وهى لقطة أضيق. إنها تستخدم لجملة حوار واحدة، لكنها الجملة التى تحتاج إلى إحداث تأثير قوى علينا: "أريد أن أرحل اليوم".

- عندما يتم إخبار ترومان أن رحيله اليوم مستحيل، لا يتوقف عن المحاولة. إنه يجد وسيلة أخرى للرحيل. وهذا التصعيد فى الحدث يبدأ

وحدة درامية جديدة حيث يتم تصوير ترومان فى لقطة جديدة تمامًا، أقرب، وفى انفصال (وحده).

- يتم تصوير موظفة وكالة السفريات عند مكتبها باللقطة المتوسطة نفسها فيما عدا لقطة قريبة للتأكيد على جملة حوارها: "إنه موسم مزدحم"، وما بين السطور فى هذه الجملة هو: "من المستحيل عليك أن ترحل"، وتغيير حجم اللقطة يؤكد ذلك، بما يؤكد أننا نشعر بذلك "الحائط" الذى يجب على ترومان أن يتخطاه. وتغيير حجم الصورة يجعل ذلك محسوسًا. **إن مجرد الفهم ليس كافيًا بالنسبة إلينا كى نستمتع تمامًا بالقصة.**

محطة الحافلات: هذا التكوين يحتوى على إشارة لموتيفة بصرية بينما يجيب أيضًا عن سؤال أثير فى المشهد الأخير: ماذا سوف يفعل ترومان الآن؟ تأتى الإجابة على الفور: إنه سوف يستقل حافلة. (سواء أُعطيت إجابات عن أسئلة المتفرج على الفور أو جعله ينتظر، فإن ذلك اعتبار مهم يجب أن يهتم به المخرج فى كل مرة يثار فيها سؤال).

الحافلة: لدى ترومان ثلاث حالات نفسية مختلفة وهو فى الحافلة. إنه يبدو متفائلاً ومتوقع أملاً، ثم قلقًا، ثم فاقد الأمل. لاحظ كيف يتكشف عالمه النفسى ويصبح متاحًا للمتفرج.

- الحالة الأخيرة هى فقدان الأمل، وهى تُحجب عنا. إننا بالفعل نتخيلها قبل أن نراها فى ترومان. وير ينجز ذلك بالابتعاد عن ترومان (بينما يتم تفريغ الحافلة من ركابها)، ومن خلال ذلك نبدأ فى تكوين سؤال: "كيف سوف يتعامل ترومان مع هذه العقبة؟". عندما نراه لا يزال جالسًا فى مقعده؛ فإن ذلك يؤكد ما شعرنا به بالفعل. يؤخر وير هذه اللقطة الأخيرة لأكثر من خمس ثوان. لماذا؟ لأن العالم النفسى لترومان هنا يجب أن يقوم بوظيفة نقطة انطلاق "للقفزة" التالية فى فعل ترومان، وقفزته التالية ضخمة.

- لأن فعل ترومان التالى هائل، فإن وير فى حاجة لتأسيس إعدادنا لـذلك. إنه يقطع فى البداية إلى الحانة ليقدم تعليقًا، ثم إلـى الجـار، ثـم إلـى الزوجة. إن الجميع يتساءل – مثلنا – ماذا سوف يحدث لترومان؟

داخلى/ خارجى. سيارة ترومان: يتم تقديم الوحدة الدراميـة الأولـى فـى انفصال: ترومان، زوجته، الحدث الذى نراه فى المرآة الخلفية. ثم هناك قطعـات سريعة على لقطات قريبة لباب ينغلق بصوت عالٍ، **ليعلن عن نهاية هذا العبث.**

- اللقطة الخارجية لما وراء السيارة **تعلن** – بشكل درامـى- عـن بدايـة وحدة درامية جديدة، قد نطلق عليها "لا شيء يستطيع إيقـاف ترومـان الآن". يستخدم وير مزيجًا من اللقطات الخارجية والداخلية ليجـسد هـذه الوحدة الدرامية. واللقطة الخارجية الأخيرة (سيارة ترومان تخرج مـن شارع خالٍ) تتصادم مع اللقطة الأولى من الوحدة التالية، التى يمكـن أن نطلق عليها "نهاية الطريق".

الجسر: يؤسس وير المشكلة التى تواجه ترومان بلقطة عالية للسيارة وقـد أوقفت عند حافة الجسر. ثم يقطع إلى عينى ترومان الخائفتين فى المرآة الخلفية، ثم إلى لقطة لاثنين من خلف ترومان وزوجته. إن هذه اللقطات الثلاث تحدد الموقـف بوضوح، والحدث داخل كادر هذه اللقطة الثالثة يضع الحل (ترومان يمـسك بيـد زوجته). اللقطة الرابعة (ترومان يضغط على يد زوجته فوق عجلة القيـادة) تبـدأ إطالة الزمن التى لن تنتهى إلا مع نجاحهما فى عبور الجسر، إن وير يجعل الرحلة عبر الجسر رحلة مثيرة، مستخدمًا زوايا متعددة كى يؤكـد الوحـدات الـسردية، ويدخل إلى السيارة ويخرج منها (بما فى ذلك لقطة الإطار الأمامى الأيمـن وهـو ينحرف بسرعة).

- وير يقدم لقطة جديدة لاثنين مسافرين فى السيارة. وهى لقطة من الأمـام من خلال قضبان نافذة. ولأننا لم نرها من قبل، فإن هذه اللقطة الجديـدة

تطبع المشهد بمنظور درامي كثيف. وهي تقوم بهذه الوظيفة المحـــددة، وهو لا يستخدمها مرة أخرى.

- اللقطة العامة للسيارة تخرج من الجسر يمكن أن تشير إلى نهايـــة هـــذه الوحدة الدرامية، لكنها لا تفعل ذلك. وير يحافظ على "استمرار الصراع" (وهذا عنوان شامل لهذه الوحدة عندما نفهم المهمة الكاملة التـــى يجـــب عليها أن تنجزها)، وذلك من خلال القطع مباشرة إلى إشارة الحريق فى الغابة، كاستمرار لعقبات هروب ترومان. عندما تخـــرج الـــسيارة مـــن الدخان، تكون على الطريق المفتوح، متجهة إلى الحرية.

- الوحدة الدرامية الرابعة تبدأ بلقطة جديدة أخرى فى السيارة، وهى لقطـــة لاثنين/ ترومان وزوجته، لكن دون قضبان النافذة فى مقدمـــة الكـــادر. لقد احتفظ وير بهذه اللقطة لهذه اللحظة بالذات؛ كى يتذوق ترومان طعم الحرية التى وجدها مؤخرًا، والأهم للتأكد من أننا نشارك فيهـــا تمامًـــا. (لو كانت القضبان موجودة فى مقدمة الكادر فى هذه اللقطة، فإنها كانت ستوحى بالحصار، بما يتناقض مع نبضة الحرية).

- خذ لحظة لتتأمل هذه الرحلة الخطرة المشحونة بالمشاعر التى خاضـــها ترومان فى هذه الدقائق الأخيرة، بدءًا من الجسر حتى هنا: من الرعـــب إلى نشوة السعادة، إلى التوقع السعيد. لقد فهمنا كل هذه التغييـــرات؛ لأن نفسية ترومان قد تحولت إلى سلوك، وأيضًا لأن وير جـــسد لنـــا هـــذا السلوك بالكاميرا.

- **الطريق المغلق:** هذا هو المشهد الأخير فى هذا التتـــابع، وهـــو الـــذروة الأولى للحدث فى الفصل الثانى. يحاول ترومان أن يهرب على قدميـــه، ويجد نفسه محاصرًا برجال يرتدون ملابـــس الوقايـــة مـــن العـــدوى. وير يترك طابعًا غريبًا على الجزء الأخير من القبض علـــى ترومـــان،

وذلك بتصويره بعيني كاميرا الخصم. إن هذا لا يجسد الحدث بقوة، لكننا نشعر في الوقت ذاته بوجود قوة أكبر يحاول ترومان الهرب منها.

- هل لاحظت صوتًا ذاتيًا لترومان عندما كان محاصرًا؟ انظر مرة أخرى. هناك أربع لقطات هي **إدراكات مباشرة**. لم يهتم وير بتأسيس هذا الصوت (مثلما حرص هيتشكوك على أن يفعل مع أليشيا في "سيئة السمعة"، ومع ذلك فإننا نقبله. لماذا؟ لأنه **مناسب لعفوية اللحظة**، وهذه الملاءمة تسمح بكسر الأسلوب السردي، حتى لو كان ذلك متأخرًا في الفيلم. (إعطاء ترومان صوتًا ذاتيًا دون ضرورة درامية في السوق (السوبر ماركت) مثلاً كان سيبدو مجانيًا وبلا مبرر.

- يجب الالتفات إلى إعداد المشهد هنا. لقد كان من المهم تصميم الحركة جيدًا في المطاردة والقبض على ترومان، وكان يجب على وير أن يوصل رؤيته لعدد كبير من الفنيين الذين يساعدونه. لقد تحدثنا حول الوضوح المطلوب عند الحديث إلى الممثلين، والوضوح ذاته مطلوب في التواصل مع الفنيين.

منزل ترومان: يؤخر وير الكشف عن حالة ترومان، بما يزيد من فضولنا. إنه يتبع زوجة ترومان في لقطة تراكينج من الباب الأمامي، ثم تتحرك الكاميرا بانوراميًا لتكشف عن ترومان وقد دمر تمامًا. إننا نفهم ذلك على الفور بسبب حركات جسده.

- تكشف لقطة التراكينج أيضًا عن منطقة جديدة في المطبخ. تأخذ زوجة ترومان موضعًا أمام إعلان عن جزيرة لم نلحظه من قبل. وير يجعلنا نألف هذا المكان الجديد بربط المنطقتين بلقطة من خلف الزوجة.

- موضع زوجة ترومان يعطي لها أيضًا مسرحًا لطيفًا لإعلان عن الكاكاو.

- يجب أن ندرك مرة أخرى المسافة التى يقطعها هذا المشهد فى زمن قصير جدًا، ومع ذلك فإن كل دقائق العالم النفسى الذى يقود الحدث واضح تمامًا، وكل تصاعد أو تغيير فى العالم النفسى واضح ليس فقط فى أداء كارى، ولكن أيضًا من خلال إعداد المشهد وحركة الممثلين (بما يساعد فى تجسيد ما بداخل ترومان وزوجته)، ومن خلال الكاميرا التى تجسد النبضات السردية (نبضات المخرج). (ذكر النبضات السردية المجسدة من خلال الكاميرا يتضمن المونتاج الذى يجاور صور الكاميرا هذه إلى جانب بعضها بعض).

- يتألف المشهد من أربع وحدات درامية. (بالمعنى التقنى فإن غرفة المعيشة هى مشهد آخر، لكن يجب أن يقدمها المخرج كجزء من كل).

١- الوحدة الدرامية الأولى: هى عند الباب مع الشرطى. إنها قصيرة، وهدفها الأساسى تقديم ما حدث بين المشاهد.

٢- النسيج الرابط مع الوحدة الدرامية الثانية يحدث عندما تلتفت الزوجة وتلتقط الكاكاو. عندما تلتفت وتواجه ترومان، تبدأ وحدة جديدة مع حركة الكاميرا إليها وإلى الكاكاو. سلوكها يثير غيظ ترومان، ينهض ويقترب منها، فتشعر بالتهديد وتلتقط آلة حادة لكى تحمى نفسها. هذه "الرقصة" بينهما يتم تصويرها من خلال كاميرا الخصم المختفية فى قلادة عنق الزوجة (كما نفترض). ولكن ماذا عن الكاميرا التى يبدو أنها مختفية عن ترومان، ليست لديه أزرار أو قلادة عنق أو دبوس، ولم يتم قط تأسيس وجود مثل هذه الكاميرا الموضوعة عليه. ومع ذلك فإن هذا الكسر فى المنطق لا يعترض اندماجنا مع المشهد. إننا لا نفكر فى ذلك (إلا إذا شاهدنا الفيلم أكثر من مرة أو حتى اثنتين). إن هذا يتعلق مرة أخرى بمرونة الأسلوب، وكيف يمكن الخروج عنه إذا كانت هناك طاقة ملائمة فى المشهد.

٣- اللقطة تتغير إلى لقطة من فوق الرأس نفترض أنها من وجهة نظر الراوى، لكنها تتغير بعد ذلك. إنها تظهر الآن على شاشة مراقبة. لماذا؟ ماذا تفعل تلك اللقطة؟ إنها تؤسس بشكل أكثر قوة لوجود الخصم. شاشة المراقبة تتضمن أن شخصًا يتفرج عليها. فى المشهد التالى – فى الطريق السريع غير المكتمل – يتجسد الخصم ماديًا، وشاشة المراقبة تتنبئ بذلك. نقطة ارتكاز المشهد عندما تصرخ الزوجة: "افعل شيئًا!". إن أفعال ترومان هى التى دفعتها لطلب النجدة – إن ترومان يقترب من حل الشفرة واللغز حول ما يجرى. يتوقف الحدث كله للحظة، ويكون لدينا الوقت لكى نشكل سؤالاً: "هل سوف يفهم ترومان الآن ما يحدث؟".

٤- النسيج الرابط مع الوحدة الدرامية الرابعة يحدث عندما تقطع الكاميرا عائدة إلى مستوى العين، وتحاول الزوجة أن تهرب من خلال غرفة المعيشة ومن الباب الأمامى. تبدأ الوحدة الرابعة مع الطرق على الباب.

- يطيل وير دخول مارلون لكى يخلق التوتر.

- فعل ترومان فى هذا المشهد يبدأ يائسًا. إنه يناضل لكى يفهم إنه ينهزم، وعند نهاية المشهد يعود إلى حيث بدأ. وكما ذكرنا سابقًا فإن كل مرحلة نفسية فى هذه الرحلة مرئية بالنسبة إلينا.

- اختار وير مسرحًا مظلمًا للوحدة الرابعة لأنها توحى بإحساس بالخطر عند بداية الوحدة، ثم يزداد يأس ترومان عند نهايتها.

الطريق السريع غير المكتمل: عندما يدور هذا المشهد فى مكان مألوف فإنه يسمح بتكشف الأحداث دون الاضطرار لمادة معلوماتية. إننا مستريحون هنا فى

هذا المشهد الهادئ، فنحن نعلم بالضبط أين نحن من الكادر الأول، وإعداد المشهد – الصديقان يجلسان عند نهاية الطريق السريع – تقول إن هذا "حديث من القلب للقلب". هناك معلومة مهمة يتم تضمينها فى اللقطة الأولى: لقد تمت إعادة تقديم الرافعة، و"الكاميرا على الرافعة" سوف تستخدم قريبًا. وهذه اللقطة تؤدى مهمة أخرى: إنها تحل الانفصال منذ البداية وبذلك يستطيع وير أن يمضى فى انفصال لفترة ممتدة.

- بتركيز انتباهنا على التزام مارلون بالصداقة، فإن وير يجعلنا نغوص فى عالمه النفسى حتى إننا نبدأ فى التساؤل عن مدى صدقه وإخلاصه. وهذا التساؤل يعدنا للقطع إلى غرفة المراقبة والتحكم. مرة أخرى يستخدم وير الكشف البطيء. إننا لا نعلم أين نحن، وإلى من ننظر، عندما يتم القطع من لقطة قريبة لمارلون إلى لقطة قريبة لامرأة لم نرها من قبل. ومع ذلك فقد تم إعدادنا لتقبل مثل هذا التفسير، لذلك فإننا لا نجد هذا القطع صادمًا. وعندما تتحرك الكاميرا بانوراميًا من المرأة الغريبة (مساعدة كريستوف)، وتمر بالمخرج، ثم إلى كريستوف نفسه، فنحن لا نشعر بالمفاجأة أبدًا حين نراه. (إذا لم يكن كريستوف قد دخل الفيلم مع أول لقطة فإننا كنا سنجد دخوله هنا صادمًا).
- إعادة تقديم كريستوف تكون أكثر نعومة بفضل الجسر الصوتى الذى يكمل فيه مارلون حواره.
- شاشة المراقبة التى رأيناها للمرة الأولى فى مشهد المطبخ يتم الكشف عنها هنا برشاقة فى غرفة التحكم والمراقبة.
- يستمر المشهد فى حدث متوازٍ، إذ هناك تقاطع بين الجسر وغرفة المراقبة.

أحد أهداف مشاهدة هذا الفيلم بالذات هو أن نصبح واعين بالعواطف التي يولدها وير في المتفرج، وهذا هو هدفه، وإذا فشل فيه فإن الفيلم سوف يفشل. **العاطفة هي المكون الأهم والأكثر قوة في أي فيلم.** يجب ألا يبتعد المخرجون عن خلقها، وبذل أقصى جهد للتأكد من أنها تترك أثرها في المتفرج،ووير يخلق هذه العاطفة تمامًا. وفي هذا المشهد (الجسر/ غرفة المراقبة)، فإن العناصر التي تولد عواطفنا يتحكم فيها وير جيدًا كأنه قائد أوركسترا.

ما العناصر في هذا التوزيع الأوركسترالي؟

- شخصية ترومان. طيبته وثقته في صديقه مارلون، اشتياقه لأبيه. وبسبب هذه الشخصية فإننا نريد أن يجد ترومان السعادة ويحزننا أن نراه حزينًا.
- الموسيقى عنصر مهم في إثارة عواطفنا، ووير يؤكد هذا بأن يجعل كريستوف "يقود" الموسيقى في لقاء الأب والابن، حتى يزيد تأثير الموقف في جمهوره.
- الجو العام. يأتي الأب من بين الضباب. كل من الأب والابن معزولان. ليس هناك في العالم غيرهما، ومع ذلك فإن العالم كله يراقبهما.
- الجمهور. المضيفات في الحانة، والسيدتان العجوزان على الأريكة، والعائلة اليابانية، كلها نقاط حبكة، لكنها تقوم أيضًا بوظيفة التعليق العاطفي. عواطفهم تضخم عواطفنا وتجعلها أقوى.
- وير وكاتب السيناريو بارعان جدًا هنا. إنهما يسمحان لنا بالمشاركة التامة في فرحة ترومان بلقائه مع أبيه. إنه يقول : "أنا لم أتوقف أبدًا عن الإيمان" بـ (أن هذا سوف يحدث – المترجم). وعندما يحتضن أباه بقوة يقول : "بابا"، إن سعادة ترومان هي سعادتنا. ومع ذلك، إذا كان للقطة أن تستمر، إذا كان ترومان سوف يجد حياة حقيقية أصيلة، حياة ليست

مصنوعة من الأكاذيب - فإنه يجب علينا أن نعود إلى واقعه. وبمجرد "اعتصار" أقصى عاطفة من المشهد، يقطع وير إلى احتفال في غرفة المراقبة، لنتذكر أن حياة ترومان تدور حول التلاعب لتحقيق أكبر قدر من مشاهدة المتفرجين (داخل الفيلم - المترجم)، ونعود إلى مسار القصة مرة أخرى (نهاية الفصل الثانى). ولكى يعيد وير تذكيرنا بما يجب أن نتوحد معه - تحرر ترومان - فإن وير يقطع إلى الشخص الوحيد فى الفيلم الذى يجسد ذلك الحلم: لورين.

الفصل الثالث:

عند نهاية الفصل الثانى، نرى ترومان يحتضن أباه. إننا نصدق أنه قبل هذا الممثل باعتباره أباه، وأن رد فعله العاطفى حقيقى وأصيل. إننا نفترض أنه على الرغم من أن ترومان كان يشك فيما يدور حوله، فإنه "أعيد الآن إلى الحظيرة". ومع ذلك، وفى المرة التالية التى نرى ترومان، فى مرآة الحمام، يبدو أن لديه فكرة جديدة. إنه يبدو مدركًا أن شخصًا ما يراقبه. وهذا الاقتناع من جانبه الذى سوف ينعكس بسرعة على تصرفات ترومان سوف يحدث بعيدًا عن الكاميرا. إننا لا نرى ذلك، ومع ذلك فإننا لا نشعر بأننا خُدعنا. إننا نجتاز هذه القفزة السردية فى العالم النفسى لترومان. لماذا نرضى بذلك؟ لأننا لا ندرك أننا فعلنا ذلك، وهذا بسبب إدخال **القصة الخلفية** التى تقوم بوظيفة العازل بين حالتين نفسيتين مختلفتين. إننا نشعر بالتشوش قليلاً، وعندما يظهر ترومان على الكاميرا **فيما يبدو** أنه أصبح إنسانًا جديدًا، فإننا نتقبل الأمر ونمضى معه.

- من المهم للمخرجين إدراك "الثقوب" والفراغات فى قصصهم، حتى يملأوها أو يخفوها، وهو ما يفعله وير وكاتب السيناريو نيكول (هذا

ليس نقدًا للسيناريو على الإطلاق. فما يهم فى النهاية – فى أية قصة – هو أنها تجعل المتفرج يندمج من البداية حتى النهاية. لو كان هناك مشهد أو تتابع نرى فيه ترومان وهو يكتشف شيئًا مثيرًا للشك حول أبيه، بما يساعده بعد ذلك فى هذا الانتقال النفسى، فإن الأمر سوف يكون منطقيًا لكنه سوف يؤثر سلبًا فى التأثير الكامل لهذه القصة).

القصة الخلفية واللقاء مع كريستوف: يأتى هذا مع بداية الفصل الثالث، لكنها فى الحقيقة مادة تنتمى فرضًا للفصل الأول. إن المكان الزمنى للمادة لا يحدد وحده الوظيفة الدرامية لمشهد أو تتابع. إذا كانت القصة الخلفية موضوعة فى بداية الفيلم، فإنها كانت ستضيع كثيرًا من غموض الفيلم، وكانت سوف تتدخل فى تكشف القصة، وتبطئ من تدفق السرد. إننا جاهزون لها هنا، وهى تقوم بوظيفة غالية:

- فهى تقدم مادة معلوماتية مهمة.
- واللقاء مع كريستوف يجعلنا نفهم شخصيته. مع رد فعل كريستوف للضيف ثم مع سيلفيا (لورين)، تكون لدينا الفرصة لرؤية شخصيته وهى **تتكشف من خلال الحدث**. من المؤكد أن وير كان واعيًا تمامًا بوظيفة اللقاء، وقد تعاون مع الممثل إيد هاريس ليخلق إنسانًا متطورًا تمامًا فى زمن قصير جدًا. إننا نفهم كل عنصر من شخصيته يكون **مهمًا للدراما وللحياة العاطفية للقصة**. (تصميم ديكورغرفة التحكم يضخم شخصية كريستوف. إنه يجسد سيطرته الكاملة على عالم ترومان. لاحظ أيضًا اختيار مصمم الأزياء لقبعة "بيريه" كريستوف، إنها تجعلنا واعين دائمًا بطموحاته الفنية).
- كما أن القصة الخلفية هنا تملأ فراغًا فى القصة.

– هناك أسلوب كاميرا جديد تم إدخاله للقصة الخلفية: العناصر البصرية **توضح** مضمون الحوار. تكون تلك هى الحالة غالبًا فى الأفلام التسجيلية، والقصة الخلفية تعتبر ذلك.

- من المهم للقصة أن كريستوف يحتل المركز باعتباره الخصم. إن له أتباعًا، وهناك أيضًا مديرو شبكة التليفزيون، ولكن لكي تزيد دراما القصة يجب التركيز على الرجلين المتواجهين: البطل والخصم، ترومان في مواجهة كريستوف. وإحدى مهام وير التي يعيها تمامًا هي ضرورة أن يبرز كريستوف كعقبة ملموسة في طريق سعادة ترومان. وبالطبع كان الأكبر من هذا موجودًا في السيناريو، لكن انظر جيدًا لإعداد المشهد بدءًا من هنا: لاحظ قدرتنا على الوصول إلى وظائف كريستوف الإدراكية، ولاحظ براعة وير في الكشف عن عالم كريستوف النفسي لحظة بلحظة، كما فعل سابقًا مع ترومان. إن كريستوف ليس شخصية ذات بعد واضح.
- مقابلة كريستوف مع سيلفيا (لورين) يعطينا فهمًا عظيمًا لقلب وروح كريستوف. إنه متشبع بجاذبية تفصح عن الطريقة التي يرى بها نفسه: باعتباره مركز الكون، أشبه بإله. كان من الممكن أداء هذه الشخصية باختيارات أخرى، لكن الاختيارات التي اتخذها إيد هاريس وير تجعل الشخصية هائلة وضخمة ومعقدة (وبذلك تصبح مثيرة للاهتمام).

ترومان نائمًا: ذلك هو الهدوء الذي يسبق العاصفة. إنه يوقف الفعل الذي سوف يحدث للحظة، وهو يسمح لنا بأن نشكل سؤالاً: كيف سيحرر ترومان نفسه من هذا الخصم الهائل؟ إنه ليس سؤالاً حول "هل سوف يحرر نفسه؟"، وإنما "كيف سوف يفعل ذلك؟". كيف نعلم أنه سوف ينجح؟ لأن القصة وعدتنا بذلك، وهذا الوعد لم يتم النطق به، ولكن تم بذل الكثير من الجهد لتأكيد هذه الحقيقة. إنه اتفاق بين حكاء القصة والمتفرج، وإذا انتهك من يحكي هذه القصة فإن المتفرج لن يسامحه. ولذلك فإن من الجيد أن يعي المخرج جيدًا ما تم وعد المتفرج به. (قد تكون لديك قصة ذات نهاية غير سعيدة، لكن أيًا كانت النهاية، فإن من

الأفضل أن تكون حتمية، ولا يعنى هذا أن تكون متوقعة. يجب أن تنبع النهاية من كل شىء جاء قبلها).

- اللحظة الأكثر حميمية فى الفيلم تأتى عندما يقترب كريستوف من شاشة المراقبة، ويمر بيده برفق على صورة ترومان النائم. إنها تفصح عن العلاقة المعقدة بين كريستوف ومخلوقه. هذه الصورة قوية وموحية حتى أنه كان من الممكن أن تكون السبب الرئيسى فى صنع هذه الشاشة العملاقة فى الديكور. ولأن كريستوف سوف يفقد مخلوقه فى نهاية هذا الفصل؛ فإن من الأهمية البالغة أن نشعر بقربه من ترومان الآن. يجب أن يكون هناك لأى "انفصال" فى الفيلم "اجتماع" سابق عليه.

يوم ترومان الجديد: بعد هذه الليلة الهادئة، يستعد ترومان الجديد ليوم جديد فى صورة مألوفة: ترومان ينظر فى مرآة الحمام. إنها بداية لمجموعة جديدة من الصور المألوفة أو التلاعب على صور مألوفة، لكن هناك شيئًا مختلفًا عندما نرى هذه الصور عنها عندما رأيناها للمرة الأولى، وهذا الشىء المختلف هو ترومان. إنه ينوى شيئًا.

- عندما يترك ترومان المنزل، تكون لدينا صورة مألوفة وحوار مألوف: "فى حالة أننى لن أراكم، بعد ظهر طيب، ومساء الخير، وليلة سعيدة!". تلك هى المرة الثانية التى نسمع فيها ذلك، وللتأكد من تأثيرها فينا تعيد الأسرة اليابانية هذه العبارة. هذا النمط من ثلاثة إعدادات يؤسس للنتيجة .. آخر سطور الحوار فى الفيلم.
- لاحظ أن الإيقاع يتسارع كلما اقتربنا من نهاية الفيلم، مع القفزة السردية من مكان إلى آخر.
- من اللحظة التى يترك فيها ترومان المنزل حتى نهاية الفيلم، من الممكن أن تغلق الصوت لكى تظل تفهم أفعال الشخصيات، ومن ثم نفهم نقاط

الحبكة فى القصة، وهذا بسبب الإعداد القوى للمشهد، والتكوين، وتجاور الصور غير الملتبسة. إن علاقة السبب والنتيجة واضحة. ومن المفيد تمامًا أن تشاهد هذا المشهد دون صوت.

- يصور وير الحدث (الحدث المادى الصريح بالإضافة إلى الحدث المعرفى) بوضوح تام، لكن من المهم أن تلاحظ أنه ليس كل لحظة تحصل على المعالجة نفسها؛ فالحدث المادى الصريح، مثل دخول فيفيان – الحبيبة الجديدة (فى المكتب) – يتمتع بالإطالة، ويتم تصويره فى عشر لقطات. إن ذلك يؤدى إلى التأكيد على المحاولة الدائمة للتلاعب بحياة ترومان والسيطرة عليها.

غرفة المراقبة والتحكم: لاحظ كيف أن وير يجذب انتباهنا إلى حقيقة أن شيئًا ما يضايق كريستوف، عندما يخبره المخرج أن ترومان ينام فى البدروم. يبتعد كريستوف عن المخرج، ثم نراه يتوقف فى الخلفية، ولغة جسده تخبرنا بأنه يخطط لشىء ما، وهو ما يتأكد عندما يجرى فجأة وبسرعة ناحية المخرج ليعطيه التعليمات. إن **إعداد المشهد والكاميرا** يعزلان كريستوف قبيل أن يتخذ قراره "اقطع على الشمس". وفيما بعد، عندما يضيع أثر ترومان، يدير كريستوف ظهره لنا فى لقطة قريبة، واللقطة الآن على مؤخرة رأسه، وبسبب السياق فإننا نعلم أنه يفكر: "أين يمكن أن يكون ترومان موجودًا؟"، وعندما يستدير لا نفاجأ على الإطلاق بأنه يطلب "كاميرا البحر". إن ما تنجح فيه هذه الأمثلة الثلاثة هى أن **تزيد التوقع**، وتدفعنا إلى طرح الأسئلة: "ماذا سوف يفعل كريستوف بعد ذلك؟"؛ يصبح **ملموسًا** لنا، بما يسمح لنا بأن **نشارك** فى مزيد من تكشف القصة.

-مهمة متفرجى التليفزيون – باعتبارهم مساعدين على كشف مادة معلوماتية – قد انتهت. الآن وجودهم يقدم فقط ردود فعل عاطفية، **تحاكى ردود أفعالنا**. (قد يستخدم "متفرج" فى العديد من الحالات ليزيد توتر مشهد أو يقدم

أصداء عاطفية. خذ مثالاً من مشهد تلعب فيه الشخصيات الورق. مادامت اللعبة على رهانات صغيرة، لا يهتم "المتفرج" حول طاولة اللعب كثيرًا، ثم تبدأ الرهانات في الارتفاع، ويتزايد اهتمام المتفرجين، وينسحب اللاعبون ويبقى لاعبان فقط. هناك كومة من "فيش" الرهان تُدفع إلى وسط الطاولة بواسطة أحد اللاعبين، وهنا يتزايد المتفرجين، ويرتفع اهتمامهم. ويندفع اللاعب الثانى لأن يراهن على مزرعته، ويحبس المتفرجون أنفاسهم. وحتى فى المشاهد الأقل درامية؛ فإن فكرة وجود تعليق يحمل وجهة نظر (أى ردود أفعال تعمق الإحساس الدرامى – المترجم) تكون مهمة فى خلق التوتر الدرامى. ففى فيلم "دوار" لهيتشكوك، يعرض جيمس ستيوارت قدرته على التغلب على مخاوفه من الارتفاعات بأن يصعد على سلم المطبخ. ومن خلال الإطالة التى تستخدم زوايا متعددة تصور حركة كل خطوة إلى أعلى، فإن وجود صديقته التى تراقبه فى قلق يزيد قلقنا أيضًا).

ترومان فى البحر: من هنا حتى نهاية الفيلم، يتم تصوير الحدث فى توازٍ، حيث يتم القطع المتبادل بين كريستوف وترومان، مع القطع المتبادل أحيانًا مع الجمهور ولورين لزيادة التعليق العاطفى على الأحداث.

- من المفيد أن نلاحظ هنا استخدام أداة كتابة السيناريو الماهرة، عندما يتم اكتشاف ترومان فى قارب شراعى. يقول شخص ما: "أليس هو يخاف من الماء؟"، وبذلك تكون هناك فى الفيلم شخصية تلقى هذا السؤال علينا، وتسمح لنا بأن نتقبل سلوك ترومان. (أى سؤال قد يكون لدى جمهور السينما يجب أن يجاب عنه، وإلا فإنه سوف يعوق تذوق القصة والمشاركة فيها من جانب المتفرج. فى فيلم مايكل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٧٨) هناك ثلاثة أصدقاء طفولة من البلدة نفسها يتقابلون بالصدفة فى نصف الكرة الآخر، فى فيتنام. إن هذا اللقاء مهم لتطور القصة، لكن هذه المصادفة قد تثير سؤال عدم التصديق فى ذهن

المتفرج. لكن شيمينو يلقى السؤال حتى قبل أن يثار، وذلك عن طريق إحدى الشخصيات التى تسأل: "هل يمكنك أن تصدق ذلك؟"، وبذلك لا تكون لدينا فرصة لأن نسأل نحن هذا السؤال، وتمر المصادفة مر الكرام. وليس من الممكن أن نروى قصة درامية دون مصادفات، ويجب على المخرجين أن يوائموا أنفسهم معها، ويتأكدوا من أن كاتب السيناريو قد وجد طريقة ليفرغ أى سؤال ينبع منها).

- يقدم وير صورة مألوفة فى وقت مبكر من هذا التتابع، صورة القارب الشراعى. إنها تستخدم لتتضمن فى البداية إحساسًا بالحرية، ثم إحساسًا بالخطر، ثم بالحرية مرة أخرى. ومع ذلك، فإن المصدر الرئيسى لهذه الصورة هو مادة معلوماتية – تأسيس حقيقة أن هناك بروزًا مدببًا فى مقدمة القارب – إن جعلنا نألف هذه المادة المعلوماتية يجعلنا أحرارًا فى مشاركة كيف أن مقدمة القارب سوف تثقب الأفق الزائف.

العاصفة: مشهد بارع فى التآلف بين عناصره. مثل أى مشهد درامى مؤثر، يمكن تحليل هذا المشهد إلى وحدات درامية منفصلة ونقطة ارتكاز. تبدأ الوحدة الدرامية الأولى قبل العاصفة، وبدايتها هى انطلاق ترومان فى الإبحار بالمركب الشراعى. وتبدأ الوحدة الثانية بالطقس العاصف والذى يتغلب عليه ترومان، لتتأسس نقطة الارتكاز: "سوف تضطر إلى أن تقتلنى!". إن هذا يثير سؤالاً: "هل سوف يقبل كريستوف هذا التحدى؟". والوحدة الدرامية الثالثة هى العاصفة الجامحة التى تقتل ترومان بالفعل، **ولكن بشكل مؤقت فقط!** وتبدأ الوحدة الدرامية الرابعة عندما يبدى ترومان دلائل على أنه لا يزال حيًا.

- الكشف البطىء فى لقطة واحدة يخبرنا بأن ترومان حى. إننا نشارك فى هذه الحياة من جديد.

- تمت إطالة العاصفة تمامًا. وعندما تنتهى يعمد وير إلى الضغط والاختصار لتصوير استعادة ترومان لوعيه. لاحظ بشكل خاص القطع إلى الشراع الرئيسى وهو يُرفع. إنه يقفز على أحداث القصة، ليحذف الحدث الممل وغير الدرامى.

- فى اللقطات الثلاث المألوفة لدفة المركب، نراها دائمًا مائلة فى الجانب الأيمن من الكادر. وفى اللقطة الواسعة قبل أن تثقب الديكور (الأفق الزائف – المترجم)، تكون الدفة موجهة إلى الناحية اليسرى من الكادر. إن "القفز" إلى الناحية الأخرى من المركب يؤسس لديناميكيات مختلفة، حتى لو لم نكن واعين بها. إنها تزيد من الوقع الذى تصرح به اللقطة: "ماذا الآن؟". ثم تأتى الإجابة القوية عندما يتحطم القارب عند حدود عالم ترومان.

بعد تحطم القارب: يصور وير إحساس ترومان بالمفاجأة من خلال القطع إلى لقطة قريبة من التحطم، ويؤسس لجغرافية المكان فى لقطة واسعة، ثم يعود إلى ترومان ليرينا رد فعله. وبعد ذلك، وفى لقطة تستمر دقيقة كاملة، يراقب وير أداء كارى: إن ترومان يواجه اكتشافه. إن وير يعزل يد ترومان على المنظر المرسوم، لكنه لا يستطرد فى القطع إلى ترومان يضرب الحائط، أو ينهار من فداحة اكتشافه. كما أن وير لا يحرك الكاميرا لكى يعرض وجه ترومان، إن وير يعلم أن إرجاء ذلك هو الاختيار الأقوى لأننا **نتخيل** ما يحدث. ثم بعد ذلك نرى وجه ترومان، وهو يحتشد بالحزن العميق من الكذبة التى كانت حياته، وذلك أقوى كثيرًا.

- لاحظ الانتقال إلى الحالة النفسية الأخيرة لترومان. لاحظ أيضًا فى أداء كارى الحركة النفسية المتدرجة من الحزن العميق إلى التفاؤل بالمستقبل.

- فى غرفة التحكم، يتحدث كريستوف إلى صورة ترومان فى "لاب توب" – لماذا لا يتحدث فى إحدى شاشات المراقبة أو فى الشاشة العملاقة؟

لقد أراد وير أن يكون هذا الحوار حميميًا. كريستوف يجلس فى مقعد، ممسكًا ترومان (فى اللاب توب) على حجره، متحدثًا إليه كأب.

- لقطة السماء التى تصور صوت كريستوف كأنه شبه إله هى نتيجة لطيفة للسماء التى سبق تقديمها فى الفيلم وظل وير يحافظ عليها. لقد كانت السماء جزءًا من عالم القصة. (لم تكن السماء جزءًا من عالم "سيئة السمعة").

- الباب فى الديكور هو من نتائج الموتيفة البصرية التى تحيط ترومان – الكادر المغلق الذى يحاصر حريته. الآن يقوم وير بإعطاء ترومان الفرصة للهرب من هذه القيود، أن يتحرر منها، وكل ذلك يتمثل فى باب عالم ترومان.

- قال لى كازان إنه يعتقد أن نهاية أى فيلم يجب أن تكون عاطفة خالصة. إنها تشبه موجة ولدتها الأحداث السابقة عليها، موجة تندفع إلى الأمام، وتشد المتفرج معها. إن هذا ما يعتقده وير أيضًا. مرة أخرى فإن **التوزيع الأوركسترالى** هو العبارة التى تعبر عما يفعله: صورة فوق صورة، مثل نغمة فوق نغمة فى الموسيقى تبنى موجة تزداد ارتفاعًا فى وجدان متفرج التليفزيون **ووجداننا**، تحت جمهور الفيلم. من الصعب تمامًا مقاومة ذلك. إننا نحيى راوى القصة لأنه جعلنا نشعر بهذا العمق.

- ما العناصر التى استخدمها وير ليزيد التأثير العاطفى فى النهاية؟ أولاً وقبل كل شىء، فإنه يؤسس بوضوح تام العقبة النهائية أمام ترومان: الباب المفضى لحريته. يقول كريستوف: "أنت خائف، لذلك فأنت لا تستطيع الرحيل"، ويقطع وير على الفور إلى ترومان يقف أمام الباب.

قبل أن يستجمع ترومان شجاعته لهذه النهاية ويقول: "فى حالة إن لم أرك..."، يطيل وير قرار ترومان مستخدمًا ١٦ لقطة، ليقطع بين كريستوف وترومان (ظهره هو الذى يواجهنا). عندما يصيح كريستوف: "قل شيئًا. اللعنة. أنت على التليفزيون."، يبدأ وير فى العنصر الثانى فى الحركة الأخيرة من توزيعه الأوركسترالى، بلقطات لجمهور التليفزيون، بمن فيهم لورين. الكل يحبس أنفاسه. ثم يستدير ترومان، ويلقى كارى آخر سطور فى حواره فى شجاعة وانحناءة تحية يؤسسان للحركة الأخيرة، وهى عبارة ممتدة، تعبر عن الابتهاج الكامل الذى **يعكس ويزيد ابتهاجنا**. إنه الابتهاج الذى يبدأ مع لورين وينتهى بالسيدتين العجوزين على الأريكة.

- نقطة الحبكة الأخيرة تربط النهاية الفضفاضة الأخيرة للقصة: لقد انتهى البث بشكل دائم.
- المشهد الأخير من الفيلم مع حراس الأمن يعرف بالتذييل (كودا). إنه ليس ضروريًا تمامًا من الناحية الدرامية؛ لكنه يقدم نغمة تساعد المتفرج فى العودة إلى عالمه (وهى هنا التعليق الساخر).

ملخص:

السبب الرئيسى لاختيارى هذا الفيلم لم يكن فقط التحكم الكامل فى حرفة المخرج كما أبداه وير، لكن الأهم هو الرحلة العاطفية التى يمضى فيها البطل، والرحلة السينمائية التى يولدها الفيلم فى المتفرج.

إن أداء كارى البارع يقود القصة. إنه ليس فقط باعثًا على التصديق لكنه مثير للاهتمام تمامًا، بسبب التنوع والعمق فيه. إننى أعنى بالتنوع أن سلوكه يتنوع تبعًا لنفسيته، وبالعمق أعنى أن عواطف ترومان تجرى عميقة تمامًا، إنها ليست عواطف عابرة، فعندما يكون سعيدًا يكون بالغ السعادة، أو حتى مفرط السعادة، وعندما يكون حزينًا يصير يائسًا عاجزًا. (لقد سألت ذات مرة بول مان، مدرس التمثيل الذى كان يدرس لى: "كيف يكون الممثلون مختلفين عن الناس العاديين؟"، فأجاب: "إنهم مثل الناس العاديين، لكنهم أعمق منهم فقط.").

الفصل السابع عشر

فيلم "ثمانية ونصف" لفيدريكو فيلليني

هل هو تحفة فنية؟

عندما أعرض فيلم "ثمانية ونصف" فى محاضراتى فى جامعة كولومبيا، كانت ردود أفعال الطلاب أقرب إلى ما توقعه فيللينى من جمهوره: لقد كانوا يستمتعون بنقاط الضعف التى انتابت فنانًا يحاول أن يصنع عملاً فنيًا بما يشبه الميلاد، فى عالم غير متعاطف على الإطلاق مع أزمته. (كان فيللينى يعتبر هذا الفيلم كوميديًا، وكان يضع علامة فوق عين الكاميرا تقول: "هذا فيلم كوميدى").

وطلبة السينما هم بطبيعتهم مهتمون بفهم تلك الأزمة الخاصة التى يأملون فى أن يحرروا أنفسهم منها يومًا ما. وهذه الأزمة التى تتجسد فى السؤال: "هل سوف يصنع جويدو فيلمًا؟" – ليست إلا حيلة خادعة (أو "ماكجافين"، هذا المصطلح الذى صكه هيتشكوك ويعبر عن شىء أو أداة توجد فقط لتحفيز الحبكة.)، لقد كانت مشكلة جويدو أن يجد قصة لفيلمه وسيلة عند فيللينى لاكتشاف أزمة ثانية للبطل، أكثر عمقًا: هل سوف يجد طريقة ليعيش حياة حقيقية وأصيلة؟ حياة دون أكاذيب؟ إن تلك أزمة نواجهها جميعًا – إنها أزمة كونية – وهى ترفع هذا الفيلم إلى مصاف الفن. إنه يتحدث إلينا جميعًا.

وبالطبع، مثل أى شكل من أشكال الفن (السينما أو الفن التشكيلى أو الموسيقى أو الرقص)، يجب تصوير التيمة بصوت قوى تتردد أصداؤه داخل كل فرد من أفراد الجمهور، وذلك مطلب عسير المنال، ومن النادر أن يتحقق. ومع ذلك فإن فيلم "ثمانية ونصف" اعتبر لسنوات طويلة وبواسطة العديد من الناس عملاً حقيقيًا من أعمال الفن وتحفة فنية. هل من الممكن أن نميز بعضًا من المكونات

التى جعلت منه كذلك؟ هل من الممكن أن نجد شيئًا فى هذا العمل يمكن أن يساعدك في عملك؟ بالطبع، فأيًا ما كان تتعلمه منه فإنه لن يضمن لك أنك سوف تصنع عملاً من أعمال الفن، لكن من المؤكد أنه سوف يساعدك فى أن تحكى قصصنا أقوى وأكثر إثارة للاهتمام يمكن أن تساعد المتفرج فى الاندماج، وهذا إنجاز كبير ونبيل فى حد ذاته.

المخرج مؤلفًا:

لقد كنت أشجعك فى هذا الكتاب دائمًا على أن تتولى المسئولية فى كل المجالات التى يعتقد أنها تضم المجالات الحرفية المختلفة فى صناعة السينما، وأنا الآن أود أن أشجعك أيضًا على أن تقوم على الأقل بابتكار القصص التى ترويها. ومثلما هى الحال فى المونتاج، تصميم الإنتاج، الإضاءة، الموسيقى، الإنتاج – وهى المجالات التى سوف تعتمد فيها فى الأغلب على آخرين لكى تحقق رؤيتك – فإنك قد تفعل مثلما فعل فيلليني فى الاشتراك مع كتاب السيناريو الذين يمكن أن يمنحوك مهاراتهم وبصيرتهم فى تشكيل قصتك فى مسودة موحية يمكن أن تحققها على الشاشة. أو أنك – مثل مخرجين عديدين الآن – سوف تفضل أن تكتب السيناريو بنفسك.

من أين تأتى قصصك؟ المصدر الأصلى الرئيسى سوف تكون أنت. انظر هنا أولاً، غصْ تحت سطح شخصيتك العامة، إذ تكمن مخاوفك، أحزانك، طموحاتك، آمالك. إن قصتك متفردة، ولم يروها أحد من قبل. وفى الحقيقة أنك لا تزال تكتبها.

لقد قال تولستوى فى "ما هو الفن":

> **"الفن هو النشاط الإنسانى الذى يشكل ما يعطيه الإنسان بوعى إلى الآخرين – من خلال إشارات وعلامات خارجية – من إحساسات عاشها، وما تحدثه هذه الأحاسيس فى الآخرين ليعيشوها بدورهم".**

وبالنسبة إلى فيلليني، فإن كثيرًا مما أعطاه للآخرين تمت معايشته في الأحلام. وباعتباره من أتباع عالم النفس كارل يونج؛ فإن فيلليني كان على وفاق تام مع مادة اللا وعى الثرية التى تتاح لنا من خلال الأحلام. لقد قام فيلليني بتسجيل هذه الأحلام، والتفكير فيها بشكل واعٍ، واستخدامها كقوة دافعة أساسية في قصصه، وفيلم "ثمانية ونصف" تجسيد واضح لهذه العملية.

البناء الدرامى:

كما ذكرت سابقًا، فإن هناك صراعات خارجية وداخلية تحدق بالشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم. يوجد أولاً سؤال: "هل سوف يصنع جويدو فيلمه؟"، لذلك فإن التوترات بين البطل والخصم أو الخصوم (المنتج، كاتب السيناريو، الفنيين، الممثلين، الزوجة، العشيقة) هى من الناحية الدرامية شبيهة بالتوترات فى "سيئة السمعة" و"استعراض ترومان"، فى أنها توترات خارجية. ومع ذلك فإن هناك فى الصراع الداخلى اختلافًا شاسعًا حيث إن البطل والخصم فى هذا الصراع موجودان فى الشخصية نفسها ، وفى هذا الصراع الداخلى يوجد الصراع الرئيسى فى هذا الفيلم، وحيث يدور معظم الحدث المهم. ولأنه داخلى، فإن معظم الحدث المهم فى الفيلم يدور داخل رأس البطل، إنه يتولد من عالمه النفسى.

نظرة عامة على الأسلوب والتصميم:

الراوى الموضوعى:

كانت للراوى الموضوعى فى كل من "سيئة السمعة" و"استعراض ترومان" سمات محددة، لكن لم تكن لها شخصية مميزة. غير أن الراوى الموضوعى فى "ثمانية ونصف" له هذه الشخصية، إنه فضولى، يتمتع بحس فكاهى، وفى بعض

الأحيان يكون عابثًا ولعوبًا، وفى أوقات أخرى جادًا وشـاملاً ومحبًـا للحيـاة. إن مقتضيات القصة تتطلب فى بعض الأحيان أن يتمتع بالجديـة، أو حتـى الحـزن. وبشكل عام، فإن هناك شخصية تولد، شخصية تشبه فيللينى إلى حد كبير.

الصوت الذاتى:

يعطى فيللينى شخصيته الرئيسية "جويدو" وجهة نظر ذاتية، لكنه يـستخدمها نادرًا. لكن لماذا ذلك، مع أن الحدث المهم فى الفيلم يحدث بداخل رأس جويدو؟ إن هذا هو السبب بالتحديد. فعندما يكون هناك صوت ذاتى داخل عالم ذاتى فإن هـذا يعد تكرارًا زائدًا. (إن الصوت الذاتى لأليشيا فى فيلم "سيئة السمعة" كـان يجـسد نفسه دائمًا فى الواقع).

ومع ذلك، وفى المشهد الأول من الفيلم، ينسب فيللينى وجهة نظر ذاتية إلى جويدو، ثم "يلعب" بها فى المشهد الخارجى فى المنتجع، ليعـدنا لانتقـال المنظـر الروائى فيما يليه من أحداث.

الانتقالات:

كان فيللينى – مثله مثل أى مخرج – يفهم قوة الانتقالات، وسوف نرى فـى هذا الفيلم أمثلة مدهشة. سوف تكون لدينا الفرصة لأن نرى ما يمكن اعتباره أعظم انتقال فى تاريخ السينما حتى اليوم. وبفضل الأنواع المختلفة للواقع فى هذا الفيلم – الأحلام، الذكريات، الخيالات، التخيل النشط – فإن الانتقال بين أى نـوعين يأخـذ أهمية مضافة. وسوف نرى كيف أن فيللينى شديد الحرص فى الإشارة لبداية نـوع جديد من الواقع من خلال الفصلين الأول والثانى. وفـى الفـصل الثالـث، فـإن "الحوائط" بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى تتشوش. وهذا الفقدان للانتقـالات الواضحة بين الأنواع المختلفة من الواقع يستخدمه فيللينى ليتجاوز منطـق الـسرد الخطى، ويصل إلى حل أكثر قوة (أو نهاية أكثر قوة) للقصة.

مناطق الدخول:

لكل الشخصيات الرئيسية فى هذا الفيلم مناطق دخول قوية ودرامية. والكثير من هذه المناطق يتبعها كشف لأحد الأوجه المهمة فى الشخصية، والكشف عن وجه جويدو لا يحدث إلا بعد ثلاث دقائق من دخوله الفيلم.

الإخراج الفنى وتصميم الإنتاج:

كان خيال فيللينى محتشدًا بالصور من أحلامه، وتظهر هذه الصور فى الفيلم كله. وهى إلى حد كبير تملى اختيار وتصميم معظم ما نراه فى الفيلم. ومن الحق القول إن كل موقع يخدم وظيفته فى القصة – المنتجع منتجع، وغرفة الفندق غرفة فندق – وكل موقع يقدم المتطلبات الضرورية للقصة، لكن العديد من المواقع تقدم ما هو أكثر من ذلك، فهى تقوم بوظيفة مجازية، وتضفى ثراء وأصداء ومعانى تتجاوز وظيفتها المنطقية فى القصة.

عن أى شىء نبحث فى هذا الفيلم؟

- سوف نرى الكثير من الحرفة هنا. لقد قال فيللينى ذات مرة إن صنع فيلم بالنسبة إليه كان عملاً علميًا مثل إطلاق صاروخ، وسوف نوجه اهتمامًا كبيرًا لكيفية استخدام الحرفة. والأكثر أهمية هو أننا سوف نتفرج وندهش كيف أن الحرفة مقترنة بتخيل عميق وخصب، والتخيل من السمات المميزة للفنان.

- أحد أوجه الحرفة التى سوف نركز عليها هو "الميزانسين. (يستخدم هذا المصطلح ليصف ما يدور داخل الكادر، بالمقارنة مع بناء مشهد من خلال القطع من كاميرا إلى أخرى. وقد يقول البعض إن هذا موجود فى "سينة السمعة" و"استعراض ترومان"، ولكن ليس بدرجة البراعة الفنية

التى نراها هنا). لقد كان فيلليني أستاذًا فى تضخيم الجو الذى يخلقه موقع التصوير، وإعداد الممثلين، ثم تصوير كل ذلك بكاميرا متدفقة رشيقة فى التقاطات طويلة زمنيًا.

- يمكن القول – دون انتقاص – إن "سيئة السمعة" و"استعراض ترومان" لا يحتويان شعرًا، بينما "ثمانية ونصف" يحتوى على الشعر، كما أن فيه أيضًا قوة دفع شخصية وصراعًا ومخاطر، وجميعها عناصر الدراما ومكوناتها. وما يميز هذا الفيلم عن أغلب الأفلام، بما فى ذلك الفيلمين اللذين سبق ذكرهما، هى التصوير الإبداعى للعديد من المشاهد فى لغة سينمائية شعرية بالغة بالنزعة الغنائية. وأحيانًا يتراجع الحدث، ولا يكون السبب والنتيجة مهمين لفهمنا، وقد تتردد أصداء جوهر اللحظة بداخلنا فى نقطة أدنى من عقلنا الواقعى. وهذا التكامل بين ما هو شعرى وما هو درامى، أكثر من شىء آخر، هو ما يميز فيلليني عن أغلب المخرجين. (هناك مخرجون أفلامهم بالغة الشعرية، لكن الدراماتورجى – المحرك الذى يدفع القصة – ليس كافيًا لكى يجعل معظم المتفرجين يندمجون).

- أغلب الشعر يحدث فى **الأنواع الأخرى من الواقع** التى تتخلل هذا الفيلم. ما سوف نبحث عنه هنا هو أن كيف أن كلاً من هذه الأنواع المختلفة يتم توليده بشكل عفوى من الواقع الموجود. (إن هذه العفوية تأتى من أن أزمة جويدو – أو فيلليني – لا تفارقه أبدًا)، كما أننا سوف نحلل التدفق السردى للأحلام – كيف أن لكل منها بداية ووسط ونهاية، وكيف يستخدم فيلليني النبضات السردية، الوحدات الدرامية، نقاط الارتكاز، لكى يعطى لنا إحساسًا بالحركة إلى الأمام.

- اشتراك فيلليني مع المؤلف الموسيقى نينو روتا هو أحد مفاتيح قوة هذا الفيلم، ويجب أن ننصت للفيلم على الأقل مرة واحدة من أجل الموسيقى فقط – وأنا أقترح عليك أن تشاهد المشهد الأخير من الفيلم دون أى صوت.

العمل البحثى:

الأقسام التالية تستكشف العناصر المختلفة فى "ثمانية ونصف" فيما يتعلق بالعمل البحثى.

الشخصية:

كانت أليشيا فى "سيئة السمعة"، وترومان فى "استعراض ترومان"، شخصيتين غير معقدتين إلى حد كبير. كانت أليشيا تريد رجلاً، وكان ترومان يريد فتاة. قد يكون ذلك اختزاليًا قليلاً لكنه حقيقى. ولم يتم الكشف عن أبعاد للشخصية لم تكن جوهرية لمتطلبات القصة، وهذا ما يجب أن يكون، تذكر ما قلناه سابقًا من أن القصة السينمائية تشبه رحلة قطار، والشخصية تصعد إلى القطار بما يكفيها فقط من الأمتعة لهذه الرحلة. ولكن "ثمانية ونصف" رحلة أكبر من الفيلمين السابقين، إنها تشق طريقها عبر متاهة من روح الشخصية الرئيسية (جويدو)، والصراع الداخلى المحتدم بداخل رأسه يصر على جويدو أكثر تعقيدًا من الناحية النفسية من أليشيا وترومان.

الأعمدة الفقرية:

فيما يلى الأعمدة الفقرية التى حددتها لهذا الفيلم:

- العمود الفقرى للفيلم: البحث عن حياة أصيلة.
- العمود الفقرى لجويدو: أن يعيش حياة دون أكاذيب.

- العمود الفقرى للزوجة: أن تحيا فى زواج ليس كذبة.
- كارلا: أن تكون محبوبة (بواسطة جويدو وزوجها).
- ميتزابوتا: إنكار الحياة الأصيلة (بالبحث عن الهرب إلى علاقة غير أصيلة).
- جلوريا: البحث عن الخلاص فى المجردات.
- كاتب السيناريو: البحث عن المعنى فى الفن.
- الكاردينال: البحث عن الاتحاد مع الله فى الكنيسة (الطريق الأصيل الوحيد).
- المرأة ذات الملابس البيضاء: البحث عن الحق، الخير، الجمال.

ولأن الأعمدة الفقرية للشخصيات الرئيسية يتم تصنيفها جميعًا تحت مظلة العمود الفقرى لفيلم؛ فإن الفيلم يحقق وحدة الفكرة التى تعتبر من المتطلبات الأساسية للفن.

الفصل الأول:

الحلم:

عند بداية الفيلم، كان اللغز بعدًا من الأبعاد الرئيسية. إن المتفرج يجد نفسه مجبرًا على الخروج من حياته الخاصة ومشدودًا إلى حياة أخرى، وهذا هو ما يقدمه فيللينى فى اللقطة الأولى من هذا الفيلم. وهو يقدم لنا أيضًا فى للقطات الثلاث الأولى معادلة تسمح لنا بالمشاركة فى تكشف هذا اللغز.

- قيادة السيارات وسط الصمت، وهناك رجل يرتدى قبعة يقود سيارته حتى يتوقف بها.

- إنه وسط زحام سيارات هائل.

- يرى رجلاً يحدق فيه (هل هى نظرة اتهام؟) من سيارة أخرى، وامــرأة يغلبها النعاس، ويستخدم الرجل قطعة قماش لكى ينظف التابلوه والزجاج الأمامي، وهناك رجال لامبالون به محاصرون فى سيارات أخرى. يبدأ الدخان فى أن يملأ سيارته، ويبدأ الرجل فى اللهاث ويقرع النافذة محاولاً أن يخرج من السيارة.

- وهكذا يؤسس فيللينى فى اللقطات الثلاث الأولى عالمًا سرياليًا، وأدخــل راويًا موضوعيًا شديد المرونة. وهناك فى كل لقطة حركــة ســينمائية، وفى اللقطة الثالثة – وهى جملة مركبة – حركة ممتــدة. ولأن الحركــة البانورامية الثانية فى هذه اللقطة ليس لها دافع بواسطة أى حــدث (فــى الحركة البانورامية الأولى ينظر الرجل ذو القبعة – قائد السيارة – إلــى خارج نافذته، ليكون دافع حركة الكــاميرا)، فإنهــا تؤســس للــراوى الموضوع الذى يتمتع بفضول خاص به. وهذا الفضول، وحركة الكاميرا المرنة، يستمران حتى يهرب الرجل فى النهاية.

- قبعة رجل تساعد فى تحديده عندما نراه من ظهره، حيث إنــه لا توجــد "علامة مميزة" أخرى. والمعطف (العباءة) يقدم تحديدًا قويًــا للحــساسية الجمالية (الفنية) التى يتمتع بها الرجل. والقبعة والمعطف يساعدان فــى خلق صورة قوية عندما يهرب الرجل إلى أجواز الفضاء – مثل طائر– ليصبح حرًا. إنها صورة تتخلل بقية الفيلم، وهى هنا أول تجليات الخيال الإبداعى الثرى لفيللينى.

- فى أثناء الطيران، يتم إدخال الصوت الذاتى للرجل. إننــا لا نحــدد أن اللقطتين الأوليين هما ذاتيتان – الشمس بين السحب، والسقالات الحديدية

لكن من المؤكد أننا سوف ندرك البعد الذاتى فى اللقطة التى تنظر إلى أسفل ويظهر فيها الحبل مربوطًا فى قدم الرجل. (يقال إن الصوت الذاتى– مثله مثل لقطة وجهة النظر – يجب أن تسبقه أو تليه لقطة متوسطة أو قريبة حتى يمكن أن ننسبه إلى شخصية محددة، لكن ذلك ليس ضروريًا هنا لأن مصدر الصورة غير ملتبس على الإطلاق. من سيكون ناظرًا إلى أسفل فى اتجاه حذائه، من هذا الارتفاع؟).

- عندما نقطع مونتاجيًا إلى مستوى الأرض – حيث الرجل فوق الحصان، والرجل الذى يشد الحبل – نكون **خارج** الحلم – من الناحية المنطقية – لكن فيللينى لا يترك المنطق يتدخل فى هذه اللحظة. إنه واعٍ تمامًا بقدر الحرية الفنية التى يتمتع بها من منظور السرد، كما كان هيتشكوك ووير فى المثالين السابقين. إن كان هناك أى قاعدة صلبة وسريعة لانتهاك المنظور السردى، لكى نروى قصتنا بشكل أقوى، فهذه القاعدة هى: **هل ذلك من الملائم لجوهر اللحظة أو عفويتها؟**

الواقع:

غرفة جويدو فى الفندق: اللقطة الأولى لذراع تمسك بالهواء تشير إلى نهاية الحلم، وتعيد من يحلم إلى الواقع. مثل هذه اللقطة ضرورية عند الانتقال من أحد أنواع الواقع إلى آخر لكى تعلن عن هذا انتقال، أو عند الخروج من واقع إلى آخر. فى هذا الفيلم يتسم فيللينى بالوضوح التام فى الالتزام بإخبارنا متى نعود إلى الواقع أو ندخل نوعًا جديدًا من الواقع، **حتى لا يعود هذا الانتقال مهمًا.**

- لاحظ دخول طبيبين وممرضة إلى الفيلم. ليس هناك اهتمام غير ضرورى تجاههم، ونحن نعرف على الفور أنهم لن يلعبوا دورًا مهمًا فى القصة. قارن ذلك مع دخول كاتب السيناريو – فى لقطة قريبة قبل أن

يجلس مباشرة، فمن الواضح أن هذا الرجل مهم فى القصة. ماذا عن ملابسه؟ رداء الحمام. ماذا تقول لنا هذه الملابس؟ إنها تخبرنا بالكثير عن إحساسه الجمالى بينما تخبرنا أيضًا بأنه صديق حميم للرجل فى السرير. انظر إلى لغة جسد كاتب السيناريو، إننا نعلم أن من المؤكد أن لديه مشكلات عديدة مع السيناريو.

- **صورة فوتوغرافية للممثلة الأمريكية:** حركة الكاميرا إلى الصورة الفوتوغرافية تنبهنا إلى حقيقة أنه سوف نرى المزيد عنها (وهو ما سوف يتحقق فى المشهد التالى). إننا "نقرأ" كومة الصور الفوتوغرافية على السرير فى خلفية الكادر بسبب وضعها وترتيبها فى اللقطة – إن ذلك مثال على **المعلومات المهمة داخل الكادر التى ندركها بشكل غير مباشر**. إن خلفية الكادر تقول: "هذا الرجل محاط بعمله".

- الرجل – جويدو – يظل مغطى طوال الكادر، بينما نرى يديه وساقه. وعندما يقف يكون فى وجهه فى الظل. يطيل فيللينى هذا اللغز لفترة أطول، بأن يجعل جويدو يقف من سريره ويتحرك ببطء إلى الباب، ولكن بسبب الظلال فإننا نظل عاجزين عن أن نرى وجهه، لكننا نصبح كثيرى الفضول.

- اللقطة العامة التى تتابع جويدو من سريره إلى باب غرفة الحمام تؤسس جغرافية غرفة النوم، وتجسد العلاقة المكانية بين السريرين، وتعدنا للمشهد فى الفصل الثانى مع زوجة جويدو.

الحمام، فندق جويدو: يكسر فيللينى هنا إيقاع استرخاء جويدو فى غرفة النوم، وعند القطع المونتاجى إلى الحمام فإنه يندفع بسرعة إلى المرآة، ويستغنى عن السير من الباب إلى الحمام، لذلك هناك "اندفاع" درامى لوجه جويدو الذى لا

يزال في الظلال في اللحظة السابقة على الكشف الدرامي الكامل عن وجهه عندما يضاء الضوء. يقول وجهه الكثير، وقد كان اختيار فيلليني أن يستخدم إضاءة "الفلورسينت" العنيدة لأنه كانت هناك مهمتان يجب أن يقوم بهما، الأولى: أن يستخدم لقطة قريبة حيث توجد ظلال قوية على وجه جويدو بما يعكس حالته الداخلية، لنفهم على الفور أننا ننظر إلى وجه رجل محطم، ولأن هذه هي الصورة هي الأولى لجويدو فإنها تبقى معنا طويلاً. إن هذا يعطينا فهمًا ثاقبًا، يسمح لفيلليني بأن يقطع إلى لقطة عامة لجويدو في منتصف الحمام. إنه تناقض درامي ليس فقط في حجم الصورة ولكن أيضًا بين الظلام والضوء، وبين حالة نفسية وأخرى.

يستخدم فيلليني هذا المسرح الجديد للأحداث لكي يبدأ وحدة درامية جديدة للمهمة الثانية، حيث يتحول الرجل ذو الروح المحطمة إلى رجل يستمتع إلى حد ما بموقفه. كيف نعرف أنه مستمتع؟ هل هناك تفسير آخر لخفضه المتدرج لنفسه أمام المرآة؟ (إنني أريد أن أتأكد من أننا نفهم المهمة السردية الكبرى، من إنجاز هاتين الوحدتين الدراميتين القصيرتين) .. إن القصة التي أراد فيلليني أن يرويها لا يمكن أن تروى إذا كان جويدو هو الوجه المحطم الوحيد في المرآة، وكان فيلليني يريد كوميديا في نهاية المطاف. وفي الوقت ذاته، فإن القصة لم تكن تستمتع بالأهمية التي تحتاجها إن لم تكن مطلعة على الجانب المظلم من روح جويدو. وتجاور الوحدتين الدراميتين يسمح لفيلليني بأن يحقق هدفين، بمساعدة أدوات بسيطة يملكها المخرج: تغيير في حجم الصورة، تغيير في الإضاءة، صوت الأزيز الذي يساعد المراحل النهائية من التغير: "الانكماش" أمام المرآة، وهذا الانكماش (هل هو محاولة للاختفاء؟) يحدث طوال الفيلم.

خارجي. المنتجع والفناء: على الرغم من أن الأول من هذا المشهد يحتوي مادة معلوماتية خالصة، فإنه يتم تقديمه بشكل سينمائي مبهج. والموسيقى التي بدأت في الحمام تستمر عبر القطع المونتاجي والحركة البانورامية، وهناك لقطة عامة

تقطعها لقطة قريبة للمقدمة، وهو نمط سوف يتكرر طوال هذا المشهد ويحدد نهاية هذه الوحدة الدرامية الأولى. لا تكاد الكاميرا تتوقف عن الحركة، إلى أعلى وأسفل وإلى الجانب، والشخصيات تدخل من الأركان الأربعة للكادر، ونحن نستمتع بالطبيعة اللعوب للراوى الموضوعى – إنه لعوب جدًا فى الحقيقة، حتى إننا نفهم لماذا الشخصيات (الزبائن من النساء بشكل خاص) تبتسم له، تلوح، ترسل قبلات فى الهواء، أو تبتعد عنه لأنه يضايقها. لا بد أنه راوٍ فاتن جدًا، ومع ذلك فإنه ينجز ما يجب أن ينجزه. إنه لا يخبرنا فقط بطبيعة الناس الذين يرتادون هذا المنتجع، لكنه يخبرنا أيضًا بطبيعة "العلاج"، حيث يتم تقديم المياه المعدنية التى توجد فى التكامل مع الحدث فى هذا المشهد. إنها تعدنا لحوار الزبائن الذين ينتظرون هذه المياه، والنساء اللائى يقدمن المياه من خلف الحاجز.

- يجب علينا أن ندرك القوة الدرامية والسردية معًا فى اللقطة القريبة ليد العجوز على العكاز – وكيف أن تغيير الموسيقى يمنح الصورة قوة أكبر عندما تتحرك اللقطة إلى عجوز آخر يحمى نفسه من الشمس بصحيفة، ثم تستمر اللقطة إلى امرأة تقدم المياه المعدنية من خلف الحاجز. تلك اللقطة الواحدة هى جزء واحد من الرقصة المعقدة التى قام فيللينى بتصميمها طوال هذا المشهد بين الشخصيات والكاميرا – إن تلك من إحدى علاماته المميزة. (لاحظ أن الرجل العجوز ذا العكاز يتحرك من اليسار إلى اليمين، بينما الرجل ذو الصحيفة يدخل الكادر من اليمين إلى اليسار. وتعارض الحركة هنا يقدم قوة سردية، مثل تلك التى تظهر عندما "يقفز" شخصية فى المقدمة إلى لقطة واسعة).
- يحتفظ فيللينى بالكشف الكامل عن عظمة جغرافية المنتجع حتى نهاية هذه الوحدة الدرامية. تخيل أنه بدأ هذه اللقطة الطويلة شارحًا لكل شىء، فلن يكون هناك تكشف للمكان، أو رحلة سردية نشارك فيها.

- بعد الكشف الكامل عن المكان مباشرة، تهبط الكاميرا لتكشف عن امـرأة ترتدى قبعة عريضة فى المقدمة، بما يشير إلى نهاية الوحـدة الدراميـة الأولى، وتنتهى الموسيقى. إننا نفهم أن ذلك الجزء من القـصة انتهـى، ونتوقع الآن شيئًا جديدًا على وشك أن يحدث. (إننى أشـير إلـى هـذه المجموعة من الحدث باعتبارها وحدة درامية حتى لو كان ما يتم تنظيمه هو معلومات سردية. إن هذا يعود بشكل محدد إلـى أن هـذا التنظـيم للمعلومات يخلق توترًا دراميًا. إننا نشعر بالتدفق السردى للقصة وندرك ما سوف يأتى).

- تبدأ تيمة موسيقية جديدة فوق امرأة تقدم المياه المعدنية عند الحاجز، لتقـر بشىء قد عرفناه سابقًا، وهو أن جويدو سوف يصل سريعًا. ولأن فيللينـى يفهم الضرورة التى أسسها، فإنه لا يخيب توقعنا. (إذا كان قد انتظر للقطة أخرى قبل أن يكشف عن جويدو، فإن توقعنا كان سيبدأ فى الفتور).

- خلع نظارة الشمس يستخدم للإعلان عن نوع جديد من الواقع، وتوقـف الموسيقى يؤكد ذلك. إننى أسمى هذا النوع الجديد من الواقـع "التخيـل الإيجابى"، ويمكنك أن تسميه الفانتازيا. لكن المصطلح الأول ينتمى إلـى يونج الذى كان يألفه فيللينى وأنا على يقين أنه كان مرتبطًا بـه، بينمـا الفانتازيا تتضمن شيئًا أكثر عبثًا وطيشًا. وجويدو ليس عابثًا هنـا، إنـه يعمل، ونحن نعلم بالفعل أنه يعانى من مشكلات كبيرة مع سيناريو فيلمه الجديد، وأن هذه المرأة ذات الملابس البيضاء ممثلة شهيرة.

القطع المتبادل بين التخيل الإيجابى والواقع:

- إننا هنا داخل وخارج رأس جويدو فى وقت واحد.

- المرأة ذات الملابس البيضاء: من المهم تمامًا أن يفهم المخرج الوظيفـة الدرامية التى تؤديها كل شخصية. هل تتـذكر تـشبيه رحلـة القطـار؟

ليس من المسموح ركوب أى مسافر على القطار، لا يستحق أن يكون فيه. ما الوظيفة الدرامية لهذه الشخصية؟. إنها ليست عمودها الفقرى نفسه الذى قلنا إنه البحث عن الحق، الخير، الجمال. إن ما نبحث عنه هنا هو العلاقة الديناميكية بين المرأة ذات الملابس البيضاء وجويدو، وهى علاقة ليس على المتفرج أن يعرفها عند هذه النقطة – ولعله لن يصل أبدًا لهذه النتيجة الواعية – ولكن من المهم جدًا أن يعلم المخرج بها. المرأة ذات الملابس البيضاء بالنسبة إلى جويدو هى الحل الممكن لمشكلات الفيلم. (لا أدرى إن كان فيلليني قد فكر فيها بهذه الطريقة، إننى متأكد أنه لم يفكر فيها على هذا النحو ذاته، حتى بشكل واعٍ، ولكن كما قيل فى المقدمة فإن المنهج الذى يعتنقه هذا الكتاب هو إعطاء اهتمام على مستوى ما بذلك، حتى لو كان ذلك المستوى تحت مستوى الوعى).

- جويدو ينقر على أنفه، ليدخل موتيفة بينوكيو. (يقوم الممثل أحيانًا بابتكار سلوكيات مثل هذه، وعلى المخرج أن يقرر ما المفيد منها وغير المفيد. ومن الواضح أن فيلليني وافق هنا لأن الموتيفة تكررت، وفيما بعد سوف يرتدى جويدو أنف بينوكيو. والفكرة – أيًا ما كان مصدرها – أتت على الأرجح من سطر حوار فى الفصل الثانى حيث تمت مخاطبة جويدو باعتباره بينوكيو).
- هناك صوت يعيد جويدو إلى الواقع، فيقوم بتغيير نظارته الشمسية، بما يضع "علامة النهاية" لهذا النوع من الواقع.

الواقع:

- اللقطة العامة لجويدو مع الجدران العالية خلفه تحافظ على جغرافية المنتجع حية، وتؤسس لكشف درامى عن كاتب السيناريو فى مقدمة الكادر – وهو شخصية أخرى تدخل من أسفل الكادر.

- القطع التالى إلى كاتب السيناريو (دوميه) يضغط اقتراب جويدو (الزمن الفيلمى)، ثم يتم تصوير هذا المشهد فى لقطتين ممتدتين زمنيًا فى إعداد رائع لحركة الممثلين. يتم إعطاء المسرح كله لدوميه فى البداية، وعندما يتحرك إلى الأريكة نكتشف أن جويدو جالس بالفعل – فى مفاجأة لطيفة. لقد تخيلنا أن دوميه كان يتحدث مباشرة إلى جويدو، لكننا ندرك أنه كان يعطيه ظهره – وذلك علامة واضحة على عدم الاحترام، كما أنه يوضح قدر اعتداده بنفسه وغروره. لاحظ كيف أن ذراعه وجسده "يحاصران" جويدو "المضطرب".

- من ناحية التيمة، فإن دوميه هو الأنا الأخرى بالنسبة إلى جويدو – الجانب المنطقى والعقلانى – لكن ذلك لا يفيد فى تقديم جوهر العلاقة الديناميكية بينهما. وبالنسبة إلى المخرج فإن عليه أن يتوصل إلى علاقة ديناميكية. قد يرى جويدو أن دوميه يمثل "شوكة فى جنبه"، وقد يرى دوميه أن جويدو "حالة ميئوس منها" أو "أنها على ضلال" على الأقل.

- نقطة الهجوم الفعلية فى هذا الفيلم تحدث قبل بدء الفيلم (وهذا هو السبب فى الكابوس)، لكن هذا المشهد مع دوميه يمثل **نقطة هجوم بديلة**. إنه يعيد تأكيد أزمة جويدو فى ضوء أقوى، بما يوقف أى أمل يكون لديه فى أن السيناريو قد يكون ملائمًا على نحو ما.

- لاحظ كيف أن عالم المنتجع يظل حيًا تمامًا فى خلفية الكادر.

- أسلوب فيللينى، ومن ثم الراوى الموضوعى، هو تجسيد النبضات السردية من خلال حركة الممثل داخل المشهد، وبأقل قدر من القطع المونتاجى. إننا نرى مثالاً على ذلك هنا. القطع الوحيد فى هذه الوحدة الدرامية هو لدوميه، مع التأكيد على تسليمه الملاحظات إلى جويدو،

وفى الوقت ذاته وضع الكاميرا فى مكان ملائم للانتقال إلى وحدة درامية جديدة مع ميتزابوتا. (إن لم يتم التأكيد على تسليم الملاحظات لجويدو، أى أنه لم يحدث فى اللقطة لاثنين التى تسبق القطع المونتاجى، فإن ما يأخذه جويدو من جيبه فى محطة القطار لن يكون مفهومًا على الفور بالنسبة إلينا).

- لاحظ نبضة الأداء حيث ينشد انتباه جويدو إلى شىء ما خارج الكادر. ما هو؟ هذا ما نسأله لأنفسنا. ثم يقف وينادى اسمًا، وفى اختصار رائع، يخطو جويدو ثلاث خطوات، ليكشف عن مسرح جديد للحدث مع ميتزابوتا.

- ميتزابوتا: إنه صديق قديم لجويدو، لكن ما وظيفته الدرامية؟ إنه مثل الشخصيات الأخرى فى الفيلم، لا يفعل شيئًا بالنسبة إلى تقدم الحبكة، إذن لماذا هو هنا؟ لكى يقدم بديلاً للحياة التى اختارها جويدو. إن الوجود المستمر لميتزابوتا يجعلنا واعين بأن جويدو لم يقم باختيار تطليق زوجته من أجل امرأة أصغر تكاد تكون فى عمر ابنته، ووجوده يذكرنا بأن جويدو لا يشعر بالإشباع بسهولة، إنه يريد ما هو أكثر لكنه لا يستطيع الالتزام مع أى إنسان، وعلاقاته كاذبة، ليس فقط علاقاته العاطفية ولكن أيضًا علاقاته مع منتجه، ممثلته، والآخرين.

- ميتزابوتا يدخل الفيلم "مقعدًا"، لكن يتم الكشف فيما بعد عن أنه مفعم بالحيوية والشباب. إن ملابسه الرياضية – قبعة القش البيضاء، السترة البيضاء، السروال الداكن – تبدو فى تناقض مباشر مع بذلة ورباط عنق جويدو الداكنين "الناضجين".

- جلوريا: مرة أخرى يطيل فيللينى الكشف عنها. ثم ماذا نرى عندما تخلع قبعتها؟ إننا نلاحظ على الفور حاجبيها المرسومين، رموشها الزائفة،

وشفتيها البيضاويين. وبعد ذلك ندرك أن تعبيراتها ليست صادقة، إنها زائفة وغير أصيلة أيضًا. إن هذا لا يفهمه المخرج وحده ولكن أيضًا فنان الماكياج. وكما أشرنا سابقًا، فإن كل هذه المعلومات موجودة في النص (السيناريو) ويجب التنقيب عنها من خلال العمل البحثي.

- اللقطة الأخيرة من المشهد هي قطع إلى جويدو. لماذا؟ القطع إليه يتفادى عزلته عن الشخصيات الثلاث الأخرى. إنه "يسوّى الطبخة"، ويعمل على فيلمه. إن ما تفعله هذه اللقطة هو أن **تدفع** السرد إلى المشهد التالي، حيث يستمر جويدو في تسوية الطبخة. (جويدو هو المثال الكامل على شخصية **يريد أن يحرر نفسه من أزمته**، وهي الرغبة التي تستحوذ عليه تمامًا. وهذا هو السبب في أننا سوف نراه شخصًا مثيرًا للاهتمام).

- استطراد المؤلف: إنني أقول إن أغلبنا سوف يجد جويدو شخصية مثيرة للاهتمام، لكن البعض قد يرى سلوكه منفردًا، خاصة موقفه تجاه المرأة. وأنا شخصيًا لا أعتقد أن ذلك سبب كافٍ لكي نرفض الحرفة بالغة البراعة لفنان مثل فيلليني. وفي بعض الأحيان يحدث العكس من هذا، فالأفلام المصنوعة بشكل سيئ وبالقليل من الحرفة قد تكسب جماهيرية واسعة وسط السينمائيين الشباب **بسبب حساسيتها** (احتواؤها مثلاً على شخصية محبوبة – المترجم). وأنا أقترح على طالب الإخراج أن يفصل دائمًا المضمون عن الحرفة.

محطة القطار: هذا مكان موحٍ آخر، واستخدام رائع للإمكانية التي يتيحها. لاحظ التكوين في اللقطة الأولى، يمكنك أن تثبته وتعلقه على الحائط. إنك قد لاحظت – وسوف تستمر في أن نرى – اللقطات الواسعة ذات التكوين الجميل، التي تكتسب طاقتها الدرامية والسردية من المكان. ولأن فيلليني يستخدم لقطات عديدة واسعة ومتوسطة، فإن لقطاته القريبة تكتسب قوة مضافة. (الكثير من الأفلام

المعاصرة يصورها مخرجون تعلموا الكثير من مفرداتهم البصرية من التليفزيون، وأغلبها لقطات قريبة. ومع ذلك فإن شاشات التليفزيون تصبح اليوم أكبر، وربما يؤدى ذلك إلى عنصر بصرى أكثر توازنًا فى العروض التى تقدم فى التليفزيون).

- هناك دخول قوى، يمتعنا بينما يقدم الكثير من المادة المعلوماتية. جولة كارلا وحدها تساوى ألف كلمة من وصف الشخصية.

- اللقطات الثلاث القريبة لجويدو بعد وصول القطار لا توضح فقط ما يتوقعه، ثم استسلامه، لكنها تخدم هدفًا آخر بالغ الأهمية. إنها تسمح لفيللينى باختصار توقف القطار فى المحطة إلى ثوانٍ قليلة (الزمن الفيلمى). ثم يستخدم علاقة مقدمة الكادر وخلفيته من أجل دخول كارلا. (دخول الشخصيات الرئيسية لا يتشارك فى الأغلب مع شخصية أخرى، لكنه ينجح هنا بسبب التكوين الديناميكى).

- كارلا: إن لها وظيفة درامية، وهى إضافة تعقيد آخر إلى حياة جويدو. لكن وظيفتها أوسع من ذلك، فهى تقوم بوظيفة حضور **كل نساء جويدو خارج علاقة الزواج**، لكنها أكثر تحديدًا – إنها هنا والآن، وهى تمثل إغراءً حاضرًا دائمًا، ومصدرًا للإحساس بالذنب. إن علاقة جويدو بكارلا، كعلاقة ديناميكية، هى "نقطة ضعفى".

غرفة الطعام فى فندق كارلا: إنه فندق من الدرجة الثانية، تمامًا مثل وضع كارلا فى حياة جويدو.

- يبدأ المشهد بالتقاطة واحدة طويلة، ولكن إذا لم تلتفت إليها فإنك قد تتخيل أنها عدة لقطات، بسبب التكوينات المختلفة فيها. إنها تبدأ مع لقطة من فوق كتف كارلا، ثم تتحول إلى لقطة لثلاث من فوق كتف جويدو، ثم لقطة لاثنين من فوق كتفه، وتنتهى بكارلا وحدها فى تجولها فى خلفية

المطعم. إنها قطعة رائعة من إعداد المشهد. لاحظ الحيوية التى يتكشف بها الحدث.

- كارلا وجويدو، جالسان إلى الطاولة، ويتم تصويرهما فى انفصال. لماذا؟ لأن فيلليني يخبرنا بأن هناك انفصالاً واضحًا بين خطط كارلا وخطط جويدو. إنها تريد أن تتحدث عن زوجها، بينما هو يريد أن يصحبها إلى الفراش، لذلك فإن عقله فى مكان آخر، والتصوير فى انفصال يوضح لنا ذلك بشكل ملموس. اللقطة الأخيرة فى المشهد – اللقطة لاثنين – تبلور موقف جويدو فى صورة واحدة.

غرفة كارلا فى الفندق: اللقطة العامة لاثنين من المشهد السابق تؤسس القطع إلى لقطة السيلويت التى تبدأ هذا المشهد. إنه "القطع إلى المطاردة"، وهو قفزة قوية فى السرد تبدأ بلغز نصبح مندمجين فى حله.

- لقطة السيلويت لمؤخرة رأس كارلا وقد لفت فى "عمامة" هى الصورة الواضحة الأولى فى التقاطة ممتدة تبدأ هذا المشهد. ومن خلال إعداد المشهد وحركة الكاميرا، فإن هذه الصورة الأولى تتغير إلى صور أخرى عديدة، وبسبب بقاء هذه الصور، فإن لها نفس تأثير اللقطات المنفصلة تقريبًا. هناك لقطة من فوق الكتف لكارلا تكشف عن صورتها الأمامية فى مرآة فى مكان ملائم، ثم لقطة أخرى من فوق كتف كارلا تكشف عن جويدو فى الفراش (إننا ندهش لأن هذه الصورة من مرآة ثانية موضوعة فى مكان ملائم آخر)، ثم لقطة جانبية لاثنين، ثم لقطة لجويدو وحده مستلقيًا. شاهد هذه اللقطة الكاملة مرة أخرى. إنها مبدعة، وغير تقليدية، مدهشة، والأهم من ذلك هى أنها تثير اندماجنا. تخيل للحظة أن هذا المشهد قد تم تصويره "بشكل تقليدى". (التصوير بالطريقة التى استخدمها فيلليني هنا يقول الكثير عن حكمة المخرجين الذين يرون

كل جزء من فيلمهم بعقل منفتح، ويفضحون زيف فكرة "التغطية"، على الأقل عندما يتعلق الأمر بالخلق الفنى. هل يمكن أن يتصور أى إنسان أن فيللينى قام **بتغطية** هذا بلقطات مختلفة؟).

- تم تصوير بقية المشهد فى التقاطات منفصلة. إن هذا ليست له علاقة بجغرافية المكان بقدر ما له علاقة برغبة فيللينى فى أن يطيل هذه اللحظة حتى يمكننا تماما أن نفهم **قدر أهمية هذا العنصر فى كارلا بالنسبة لجويدو**. ماذا نرى عندما تقطع الكاميرا إليه؟ إننا نرى رجلاً ملتزمًا تمامًا – فى هذه اللحظة الحاضرة – وبموقف مختلف تمامًا تجاه كارلا مما رأيناه فى المشهد السابق قبل ثوانٍ قليلة. قد يبدو الأمر أشبه بالتناقض عندما نقول إن الانفصال فى غرفة الطعام أظهر أنه كان منفصلاً عن كارلا (كان يفكر فى شىء غير الذى تفكر فيه – المترجم)، بينما نقول الآن إن الانفصال يستخدم لإظهار قدر اتصاله بها. ومع ذلك فإن الشىء الذى يجب أن نتذكره دائمًا هو: **يعتمد المعنى على السياق الذى تظهر فيه اللقطات**. إن السياق يقوم بدور المفسر لنا.

- **ملاحظة للمؤلف:** لقد استطعت أن أستخدم التشبيه بين اللقطات والجمل حتى الآن، وقد نجح ذلك بالنسبة لأفلام مثل "فطيرة التفاح"، و"سيئة السمعة"، و"استعراض ترومان". كما أنه نجح أيضًا فى مشهد الحلم فى بداية "ثمانية ونصف"، لكن ذلك لن ينجح مع مشهد الحلم التالى. ولعل هناك تشبيهًا يوضح ما أنا بصدده. عندما يفسر العلماء الضوء، يحتاجان إلى تصنيفين مختلفين تمامًا: الجزيئات والموجات، ومن خلالهما يمكن تفسير كيف يتصرف الضوء. وبالنسبة لبعض الأفلام، أو أجزاء محددة من الأفلام، فإن بناء الجملة – بتأكيده على الفعل والفاعل والمفعول به – يكون تشبيهًا بالغ المنطقية لكنه لا يوضح المعنى الأعمق للصورة. ومع ذلك فإنه لا يخلص الفنان من الحاجة من أن يكون واضحًا بالنسبة

للمتفرج على مستوى ما، لأنه إذا ظهر شيء في فيلمك ليست له علاقة بالتذوق الكامل القصة؛ فإن هذا الشيء سوف يبدو غريبًا عن القصة. هل يمكنني أن أعطيك طريقة مؤكدة للتأكد من أن حدسك سوف يكون على علاقة بالقصة ومفهوم بالنسبة للمتفرج؟ لا، ليس هناك مثل هذه الطريقة، وهنا يجب أن تعتمد على نفسك.

غرفة كارلا فى الفندق/ فيما بعد: المزج إلى جويدو نائمًا فى الفراش، وكارلا تقرأ، هو مزيج ضعيف بصريًا، لكنه يحافظ على حركة القصة بالتأسيس السريع لأعقاب المشهد السابق، مخليًا الطريق أمام الشيء الذى على وشك أن يحدث. يكون ذلك فى بعض الأحيان هو الاختيار الأكثر حكمة، ومع ذلك، ففى جمعه مع اللقطتين التاليتين، ينجز فيلليني انتقالاً قويًا ورشيقًا من عالم الواقع إلى عالم الحلم. اللقطة الأولى لجويدو نائمًا تدور فى الواقع، واللقطة الثانية من أعلى تقوم بدور الجسر بين الواقع والحلم، وفى اللقطة الثالثة يكون الواقع قد اختفى، ونكون نحن قد دخلنا تمامًا إلى الحلم. وتلك الحركة فى ثلاث خطوات: الواقع، الجسر، الحلم – لا تُعطى فقط مما يحدث داخل الكادر، ولكن أيضًا من خلال التغيير الحاد فى الزوايا من لقطة إلى التالية لها. فى اللقطة الأولى توضع الكاميرا فى زاوية مع جويدو وكارلا فى الفراش (بعيدًا عن الحائط الأيسر للغرفة)، ثم من السقف تكون الزاوية إلى الفراش إلى أسفل، وإلى الحائط الأيسر، ثم فى مستوى الأرض مرة أخرى، لتصور فقط الحائط الأيسر.

الحلم:

- إنه حلم عن الإحساس بالذنب. تظهر شخصيات لم نرها من قبل التى خيب أملها جويدو أو خانها: الأب، الأم، المنتج، كونوشيا (رجل ذو شعر رمادى، وقبعة بيضاء، وقميص بنصف كم).

- رأينا من قبل المعطف (الرداء) الذى يضعه الأب على جويدو، لكنه يرتدى تحته زى المدرسة الكاثوليكية، الذى سوف نراه فيما بعد وقد ارتداه جويدو الصغير.
- هذا مكان موحٍ آخر يستخدمه فيللينى أقصى استخدام. ماذا تقول لك اللقطة الأخيرة من هذا الحلم؟

الواقـــع:

ممر الفندق: البناء الهندسى فى اللقطة الأخيرة من الحلم (خطوط متوازية تلتقى) تتم محاكاته فى اللقطة الأولى فى الممر، بما يصنع صدى جماليًا مشبعًا. ومع ذلك فإن الاختلاف بين اللقطتين هو ما يقدمه السرد، والاختلاف الأكبر هو أن جويدو يتحرك فى خفة تجاه كاميرا متحركة حيث إنه كان منذ لحظة متجمدًا فى المكان بواسطة كاميرا ساكنة.

- اللقطتان حيث ينتظر جويدو – لقطة عامة ثم لقطة قريبة – تمنحان اهتمامًا غير عادى بهذا الحدث. ما هو تأثير ذلك فينا؟ إنه يتسبب فى أننا نتوقع ما سوف يحدث بعد ذلك. عندما يصل المصعد فى لقطة منفصلة. فإن الباب الزجاجى المضاء، والظلال من خلفه، يوجهان توقعنا إلى شىء محدد. إننا نسأل أنفسنا: من يكون فى المصعد؟

المصعد: دخول الكاردينال وحاشيته. ماذا نعلم من هذا المشهد؟ أن جويدو يحترم نيافة الكاردينال إلى حد كبير. إننا نعى شيئًا آخر، شيئًا قد بدأ فى الحركة بالفعل. إن جويدو يعيش فى مجتمع حيث يلعب الدين دورًا سلبيًا، والراهبات، والقساوسة رموز لذلك.

ردهة الفندق: لقد قلت سابقًا إن أحد الأسئلة التى يجب أن يطرحه المخرجون على أنفسهم قبل إخراج أى مشهد هو: ما وظيفة هذا المشهد فى القصة؟

ما وظيفة مشهد ردهة الفندق؟ إنه مكرس تمامًا لإغلاق الصراع الخارجي في الفيلم. هب سوف يصنع جويدو فيلمه؟ إن هذا دافع زائف (ماكجافين)، والصراع الداخلي الأكثر إثارة للاهتمام (والأسئلة الملازمة له) لم يتم تأسيسه بوضوح، وإحدى مهام فيلليني في بقية الفصل الأول هي أن يبدأ في إدخال هذا الصراع.

- للحفاظ على مهمة مشهد أو تتابع واضح بالنسبة إلى المخرج، فإن من المفيد أن نضع عنوانًا له كجزء من العمل البحثي، وهذا العنوان يمكن أيضًا أن يوحي بطابع، وهذا المشهد يمكن أن نطلق عليه "يتلقى وابلاً من كل الجوانب". تتم مهاجمة جويدو بمجرد أن يخرج من المصعد، وفي إعداد فيلليني الرشيق - حيث تتم إعاقة كل محاولات جويدو للهرب - يتم انتهاك كادر جويدو بشكل دائم (حيث الكادر يشير إلى المساحة الشخصية التي يشغلها). وبتصميم الحركة على نحو جميل، والالتقاطات الممتدة، يجعل فيلليني محنة جويدو ملموسة بالنسبة إلينا، ويجعلها مسلية.

- يستخدم فيلليني ١٨ لقطة لهذا المشهد. فلنبدأ في رؤية ما تتجزه كل لقطة:

١- لقطة واسعة للردهة، تحدد على الفور أين نحن، وأن الزمن مستمر من المشهد السابق. الكاميرا تتحرك لتغطي الحدث حيث يوجد أحد موظفي الفندق (يرتدي سترة ذات ذيل)، ثم شيزارينو مساعد جويدو (يرتدي قبعة قش بيضاء وسترة ذات ياقة سوداء ضيقة) الذي يخطو ناحية مقدمة الكادر ويجذب الكاميرا في اتجاه جويدو.

جويدو يختبئ تحت معطفه ويمضي في حالة "انكماشة"، بما يجعلنا ندخل إلى أزمته دون أن نشعر بالملل منها. (افترض أن رد فعل جويدو يتسم دائمًا بالكآبة والاكتئاب؟ حتى لو كانت الظروف تبرر ذلك، فإننا نشعر سريعًا بالزهق من مشكلته. ربما كانت حالته حقيقية، لكنها لن تكون مثيرة للاهتمام. أو أردنا اندماج المتفرج، فإن من المطلوب تمامًا أن نسليه أحيانًا حتى في الأعمال الفنية).

مع استمرار اللقطة، يقوم وكيل أعمال كلوديا (الأصلع ذو النظارات) **بغزو** كادر جويدو الذى يتخلص منه لكى يجد نفسه **محاصرًا** بواسطة كونوشيا (الرجل ذو القبعة البيضاء والقميص الذى نفترض أن مركزه مهم، وربما كان مساعد المخرج. ليس من المهم بالنسبة للقصة أن نعرف بالضبط مركزه).

يحرر جويدو نفسه من هذا **التشتت**، ويتخذ طريقه إلى **التزام**، يمثله وكيل أعمال الممثلة الذى يمنحه جويدو احترامه، ثم يذهب فى رحلة **الحج** إلى الممثلة ذاتها. (الأفعال والأسماء الضخمة التى تشير إلى العلاقات الديناميكية هنا تدفع أى مخرج لكى يخلق مشهدًا أكبر من الحياة، وفى سياقنا هذا: مشهد كوميديا أيضًا).

٢- عند القطع إلى الممثلة، تندفع الكاميرا إليها قليلاً، فى محاكاة لحركة جويدو تجاهها. اللقطة الجديدة تعطى أهمية مضافة لهذه الشخصية الجديدة، ونفهم أنها مهمة. تقف الممثلة لتسأل عن اختبار الشاشة لها. هذه الحركة تجعل وجودها أكثر عدوانية، كما تهيئ لدخول دومييه فى المحادثة.

٣- اللقطة القريبة للممثلة تجسد **توقعها** أن يهتم بها جويدو.

٤- العودة إلى لقطة لثلاث تبدأ مرحلة من **الهجوم المتواصل** على جويدو. فى البداية يظهر الصحفى الأمريكى، الذى يمنعه أجوستينى، الذى يحتل مكانه وكيل أعمال الممثلة، والذى يفقد اهتمام جويدو عندما يتوجه اهتمام جويدو إلى سيدة غامضة (التى ترتدى قبعة ذات حواف عريضة). هذا هو دخولها إلى الفيلم.

٥- اللقطة القريبة للسيدة الغامضة تدل على أهميتها فى الفيلم. (وظيفتها فى الفيلم هى أن تمثل ما لا يمكن الوصول إليه، ذلك العنصر الذى لا تمكن معرفته فى المرأة).

٦- عندما تعود اللقطة إلى جويدو، يكون لا يزال يراقب السيدة الغامضة، ولا يزال يتحدث إلى وكيل أعمال كلوديا، لكن كاميرا فيلليني قد عبرت إلى الجانب الآخر لجويدو، بما يترك شعورًا بالتصعيد الدرامى. من المؤكد أن الكاميرا اتسعت قليلاً، لتعلن أن شيزارينو يحوم. جويدو يستخدمه كمبرر وعذر لكى يهرب من وكيل الأعمال، لكنه يجد نفسه محاصرًا بواسطة الصحفى الأمريكى وزوجته الإيطالية اللذين يتم تصوير وجودهما العدوانى فى لقطة قريبة تنهى هذه اللقطة.

٧- القطع إلى اللقطة التالية يمثل قسوة الهجوم الجماعى على جويدو، ويبدأ مرحلة الإعداد لدخول "الآباء".

٨- اللقطة القريبة لجويدو تصور عجزه عن اتخاذ قرار.

٩- يمتد هذا الإحساس فى اللقطة من فوق كتف جويدو، لكن الأكثر أهمية هو أن هذه اللقطة تضع زاوية الكاميرا بعيدًا عن السلم. حتى يمكن أن يتحول جويدو فى اللقطة، ويكتشف أخيرًا الشخص الذى يبدو أنه كان يبحث عنه طوال المشهد.

١٠- فى اللقطة العالية الواسعة، يمنح جويدو اهتمامًا زائدًا بتلك الشخصية الغامضة، بما يثير اهتمامنا ويؤسس مسرحًا للدخول.

١١- ذلك تناقض لطيف فى الزوايا – من عالية إلى منخفضة – لدخول المنتج وحاشيته ينزلون على السلم.

١٢- الزاوية العكسية تشير إلى جمال جسد المرأة التى سوف نفترض على الفور أنها صديقة المنتج، بينما يتم ضغط الزمن الذى يستغرق النزول على السلم.

١٣- اللقطة القريبة للمنتج من فوق كتف جويدو تحدد أهميته في الفيلم، وتعد للقطة التالية - اللقطة القريبة للصديقة - والمطلوبة للحوار الكوميدى بينهما.

١٤- اللقطة القريبة للمنتج تصور موقفه من سؤال الصديقة، وهي تفسير كامل لعلاقتهما كما تتطلب القصة. (لاحظ أن الشخص الثانى في حاشية المنتج يختفى دون أن تشعر).

١٥- اللقطة لثلاث تحل الانفصال بين المنتج والصديقة وجويدو، لكن الأهم من ناحية القصة هو أنها تلقى الاهتمام على هدية المنتج حين يقدم ساعة معصم لجويدو. بين ذلك وانحناءة جويدو، تتأسس طبيعة علاقتهما بسرعة: إن كلاً منهما يحتاج الآخر.

١٦- اللقطة القريبة للصديقة وهى تلقى سطر الحوار: "الساعة تملأ وحدها"، لتحقيق تأثير كوميدى.

١٧- اللقطة لاثنين لجويدو والمنتج تمتد بعلاقتهما التكافلية، لكن الأهم هو أنها تؤكد على جملة المنتج: "أنا آمل أن تكون أفكارك قد أصبحت واضحة الآن".

١٨- سواء كانت هناك علامة استفهام كبيرة - أو لم تكن - معلقة في الهواء الآن، توجد لقطة واسعة للجميع وهم يخرجون من الردهة.

- هذا المشهد يترك إحساسًا كما لو كان يمكن أن ينهى الفصل الأول لأن أزمة جويدو الخارجية قد أصبحت محددة تمامًا، ولكن بالإضافة إلى دخول الصراع الداخلى لجويدو، فإنه لا يزال هناك عنصر أكثر أهمية في القصة يجب تطويره أكثر قبل أن يبدأ الحدث المتصاعد في الفصل الثانى. إنه إلحاح القيام بالرحلة الداخلية التى يجب على جويدو أن يقوم بها بداخل

نفسه. إن ذلك لم يتم تأسيسه بعد باعتباره خلاصه الوحيد. إننا ندرك أن لديه مشكلة، لكنها لا تبدو مشكلة عصية على الحل. يجب أن تصبح النيران أكثر لهيبًا، ويجب الضغط أكثر على جويدو لكي يسعى إلى حل لأزمته داخل ذاته. وبالقدر نفسه من الأهمية، فإن المشهد الأخير من الفصل الأول يعدنا لقبول هذا الإلحاح بالإضافة إلى أهمية هذا العالم الداخلي الذى سوف ندخله مع جويدو، من أجل كل الحدث المهم فى بقية الفيلم.

مشهد "الكباريه": اللقطة القريبة للمغنية تقدم انتقالاً حيويًا من اللقطة الواسعة لردهة الفندق. نحن لا نعلم أين نحن، لكن اللقطات التالية تبدأ فى تقديم الإجابة. ولأن فيللينى قد كشف عن هذا المكان من قبل، فإننا نعرف الاتجاهات بسرعة ونشعر بالراحة. من وسط الجماهير تظهر جلوريا وميتزابوتا، وسعادته المنطلقة هى على النقيض تمامًا من القطع إلى جويدو وحده، وهو يضع أنف بينوكيو. **لاحظ كيف أن المشهد يتكشف.** إننا نستمر فى تلقى معلومات **جديدة** حول من هو موجود، وما العلاقات الديناميكية بين الشخصيات، مع الاحتفاظ بالكشف عن كارلا حتى النهاية. إن المسافة "الآمنة" بينها وبين جويدو تذكرنا بالمساحة التى يحتلها جويدو – الزوج – فى الدائرة الاجتماعية. وبالطبع فإن هذه المكانة ليست إلا كذبة، وجويدو يعرف ذلك، ومن ثم ارتداؤه لأنف "بينوكيو".

- يحافظ فيللينى على إيقاع مسترخٍ، ويدعنا ندخل إلى إيقاع المشاركين فى المشهد، لكنه يعرف أن ذلك لا يمكن أن يستمر طويلاً. لذلك فإنه يبدأ فى تصعيد الحدث بالقفز فى السرد إلى الأمام، مستخدمًا موسيقى نينو روتا لدفعنا إلى وسط الانفجار العاطفى للإحباط بواسطة الممثلة كلوديا. وتستمر الموسيقى، لتطرح سؤال المنتج: "هل لم يقم مخرجنا بشرح دورك لك؟". إن هذه القمة الصغيرة للتوتر الدرامى تتلاشى، لكنها تكون قد غيرت العلاقات الديناميكية للمشهد وإيقاعه بما فيه الكفاية، لكى يعود

فيلليني "هادئًا" مرة أخرى في حديث جويدو إلى ميتزابوتا. (هناك جملة موسيقية درامية استخدمت أيضًا لإضفاء الحيوية على القطع إلى بداية هذا المشهد – اللقطة القريبة للمغنية – وسوف تستخدم مرة أخرى).

- الساحر مضاء بواسطة ضوء مركز، وهذا بداية موتيفة بصرية سوف تصل إلى ذروتها في اللقطة الأخيرة من هذا الفيلم.

- يدرك فيلليني أنه سوف يحتاج إلى السبورة لنهاية المشهد، لذلك فإنه يدخلها في خلفية لقطات عديدة، ليعلن بهدوء عن وجودها بالنسبة إلينا. (إن إعداد المتفرج لشيء ما مهم في المشهد – لكنه ليس بالضرورة جزءًا من مكوناته الأصيلة – هو ذات المهمة التي كان وير واعيًا في "استعراض ترومان" عندما أدخل عدسة مكبرة لنا، وحافظ عليها حية، قبل أن تكون هناك حاجة إليها).

- رعب جلوريا مصطنع – غير أصيل – بما يبقى على قناعها الفني الرمزي حيًا.

- عبارة "أسا نيزي مازا" هي المفتاح الذي يفتح لا وعي جويدو. (يمكن ترجمتها إلى "الروح"، وهي مصطلح من علم النفس عند يونج). إنها بالنسبة إلى جويدو عبارة سحرية من ماضيه، وهو يعود إلى هناك لكي يجد حلاً لافتقاده الإلهام، وذلك من خلال السحر.

- موريس (ذو القبعة الطويلة والسترة ذات الذيل) يسأل سؤالاً: "ماذا يعني ذلك"، ليضع نهاية للفصل الأول. لقد تم إدخال كل الشخصيات الرئيسية. (على الرغم من أن زوجة جويدو لم تتجسد في الواقع، فإننا قد رأيناها بشكل سريع في حلمه، وإن كنا قادرين على تذكرها. كما أن ساراجينا – ذكراه الجنسية الأولى – قد تمت الإشارة إليها في الموسيقى التي عزفت

تحت مشهد لعب الأدوار فى غرفة كارلا فى الفندق، حيث قام جويدو بطلاء كارلا لكى تبدو قريبة الشبه بساراجينا). أزمة الصراع الداخلى (صنع الفيلم) قد تم تأسيسه بقوة، بقدر ولع جويدو بالبحث بداخله عن إجابات. هنا يتم زرع بذور الصراع الأساسى فى الفيلم – احتياج جويدو أن يعيش حياة بلا أكاذيب – **لكن ذلك لم يتم تطويره بعد إلى درجة أننا ندركه**. وفى الحقيقة أن هذا السؤال لن يطرح تمامًا حتى نهاية الفصل الثانى، على الرغم من أننا سوف نستطيع "تحسسه" قبل ذلك.

الفصل الثانى:

الذاكرة:

المطبخ/ مزرعة طفولة جويدو: ليست هناك إشارة بصرية إلى أننا ندخل نوعًا جديدًا من الواقع – الذاكرة – لكننا غير مشوشين على الإطلاق. الحدث القوى الذى تقوم به أم جويدو الشابة، والذى يبدأ الكادر الأول من المشهد الجديد، يوجهنا على الفور إلى مكان جديد، ثم أغنية المهد وصورة جويدو الصغير، يوجهاننا إلى الزمن الماضى.

- علاوة على تصوير هذا المشهد فى الزمن المضارع (فى اللغة السينمائية يكون الماضى والمستقبل دائمًا فى الزمن المضارع)، فإن لدى فيللينى مهمة أخرى عليه القيام بها: تعويدنا على جغرافية المكان حتى يمكن لنا فيما بعد أن نشارك تمامًا فى تكشف أحد خيالات جويدو (الحريم) دون تدخل المادة المعلوماتية الجغرافية. لماذا لا تتدخل هذه المادة المعلوماتية هنا؟ أولاً بسبب جعلها عضوية مع الحدث فى المشهد، وثانيًا لأنه فى المشاهد السردية مثل هذا المشهد لا يكون الكشف عن المادة المعلوماتية

تدخلاً قسريًا على الإطلاق، فهو جزء من **تكشف** القصة. (هل يعنى ذلك أن كل مشهد درامى يجب أن يسبقه مشهد يقدم لنا المكان؟ من الواضح أن مثل هذا التفسير سوف يؤدى إلى الكثير من التقييد إن لم يكن مستحيلاً أيضًا. القاعدة العامة هى أنه **إذا** زرنا مكانًا قبل مشهد درامى، فإن **من الأفضل** فى معظم الحالات تعويد المتفرج على جغرافية المكان).

- ما مهمة هذا المشهد؟ هناك مهمتان، الأولى: هى تقديم العلاقة الدافئة المحبة المتلاعبة بين جويدو الصغير وأمه، والثانية: هى تقديم تيمة "الزوجة المحاصرة"، كما تمثلها الجدة. فيما بعد، وفى خيال جويدو الذى يعكس إلى حد كبير هذا المشهد المعاصر، سوف تلعب زوجة جويدو دور الزوجة المحاصرة، **لكنها لن تقبل بذلك**.

- فى العديد من الأفلام، يتم تصوير الأنواع الأخرى من الواقع فى أسلوب مختلف ومميز، لكن فيللينى لا يغير أسلوبه لأنه لا يريد أن يصنع تمييزًا واضحًا بينها وبين الواقع.

- يتم حمل جويدو على السلالم بين ذراعى أمه فى كادر سوف يتكرر فى فانتازيا الحريم.

غرفة النوم/ مزرعة طفولة جويدو: على القطع من السلم إلى غرفة النوم، تندفع اللقطة إلى الفراش. إنه انتقال قوى من اللقطة السابقة، يدفع السرد إلى الأمام، ويجذب انتباهنا إلى "النتوء" فى الأغطية. (استخدام فيللينى هذا الاندفاع عند القطع من غرفة جويدو فى الفندق إلى مرآة الحمام التى تكشف عن وجهه. وسوف يستخدم هذه الحركة التوكيدية لكى يصنع جسرًا بين الأماكن مرات عديدة فى هذا الفيلم).

- لاحظ أن أم جويدو ترتدى بلوزة سوداء، بينما الخالة أولجا ترتدى بلوزة بيضاء، وذلك مهم لتمييز إحداهما عن الأخرى، والأهم أنه ذو علاقة بفهمنا أن جويدو يتلقى الحب والرعاية من أكثر من امرأة واحدة.

- هناك انتقال رشيق من "الإضاءة" إلى "الإظلام". إنه كافٍ ويخلق جوًا.
- غلق الأبواب المزدوجة بواسطة الجدة يعد مرحلة أن يحدث السحر.
- النار في الموقد، والتي تنهي مشهد الذاكرة هذا، هي صورة الدفء – مجاز للحب الذي يتذكر جويدو أنه كان يتلقاه في هذا المنزل – وهي صورة سوف تكرر. (قد يفرض المنطق أن كل صورة رأيناها في ذاكرة جويدو يمكن أن تكون قد تولدت عن نفسيته، ولكن في مرات عديدة كانت الصور خارج نطاقه. إنه لم يكن موجودًا في العديد مما رأيناه. ومع ذلك فإننا ننسب كل شيء إلى نفسية جويدو – وهي دليل آخر على مرونة المنظور السردي).
- الانتقال إلى خارج الذاكرة إلى واقع الحاضر، يتم من خلال المزج إلى مكان غير مميز الذي يتم الكشف عنه بحركة الكاميرا "تراك" القصيرة إلى بواب الفندق.

الواقع:

ردهة الفندق – ليل: يدخل جويدو المشهد بالدخول في كادر متحرك يستبق حركته – وهذا مثال واضح على وجود الراوي الموضوعي في كل مكان. إنه يعرف مسبقًا ما ترويه القصة، وهو لا يرتجل، ونحن في هذا المشهد نعجب مرة أخرى بالبساطة الرشيقة التي تتكشف بها القصة. ومهمة الراوي هي أن يحافظ على الضغط على جويدو، وأن يوضح فقدانه عن تحديد هدفه و"ضياع روحه". ولقطته وهو واقف وحده في فراغ الردهة الواسع تقول ذلك.

- فيلليني يأخذ جويدو إلى منطقة الجلوس في لقطة واحدة ممتدة زمنيًا تبدأ مع جويدو في وسط الردهة وتنتهي بلقطة قريبة للممثلة. ومن خلال هذه اللقطة، يتضح تصميم الحركة والإعداد والكاميرا لتجسيد التغييرات في حجم الصورة، بالإضافة إلى تكوين مقدمة وخلفية الكادر.

- نحن نفاجأ بأن جويدو قد قام بانتقال غير متوقع فى مكانه على الأريكة، عند القطع من الممثلة إليه. (عادة ما أحذر من وقوع أى حركة جسمانية فى المشهد بعيدًا عن الكاميرا، لكن ذلك يحدث هنا بشكل ناعم. إن الحركة تفاجئنا لكنها لا تشوشنا).

- الوحدة الدرامية التالية فى هذا المشهد تحدث فى انفصال من خلال سبع لقطات تصور التوتر بين الممثلة وجويدو. اللقطة الثامنة من هذا الانفصال تكشف عن وجود وكيل أعمال الممثلة، وفى اللقطة التالية يزداد "ارتباطًا" بالمشهد من خلال لقطة لاثنين له ولجويدو. إنها لقطة تحدد نهاية هذه الوحدة الدرامية، وعندما يتحول انتباه جويدو إلى مكان آخر فإن حركة رأسه تقوم بوظيفة التمهيد للوحدة الدرامية التالية.

- تبدأ هذه الوحدة الدرامية القصيرة باللقطة القريبة لجلوريا واقتحامها لجويدو. إن ذلك يحافظ على زيف جلوريا، كما أنه يساعد فى وضع حد للخطبة الرنانة للممثلة. عندما يقطع فيلليني من جلوريا وميتزابوتا عند البيانو، ليعود إلى منطقة الجلوس، فإنه يستخدم زاوية كاميرا جديدة، زاوية تعيد حل الانفصال بين المكانين، وفى الوقت ذاته تتنبأ باقتراب موظف الفندق بأخبار عن مكالمة جويدو الهاتفية.

- الاندفاع إلى الهاتف الذى يحمله موظف الفندق مثال آخر لفاعلية أداة الانتقال هذه.

- الكاميرا تتبع موظف الفندق وهو يبتعد لكى يسمح لجويدو بمحادثة على انفراد، وهذا الفعل يشير إلى أهمية المكالمة الهاتفية.

- فى اللقطة التالية، قام فيلليني بتصوير جويدو وظهره للكاميرا. إن هذا الإعداد يخلق إحساسًا بتصاعد درامى عندما يحول جويدو وجهه

للكاميرا. ومع تقدم المشهد، تقترب الكاميرا حتى لقطة قريبة جدًا لجويدو، مما يجعلنا نرى صراعاته الداخلية حول أن يقول الحقيقة ولا يمارس الكذب.

- الكاميرا تتحرك إلى ساعة الردهة، مع القطع إلى الكاميرا تتحرك من خلال الباب المفتوح إلى مكتب الإنتاج، لتحقيق قفزة سردية إلى الأمام، وهذا مثال آخر على انتقالات فيلليني البارعة.

مكتب الإنتاج: إننا نفهم بسرعة أن الإنتاج يتقدم، ثم يحدث دخول كوميدى فى المشهد بالنسبة لشيزارينو، ثم كشف كوميدى لابنة أخت، ثم أخرى، وتأكيد كوميدى عند نهاية المشهد. إن هذا الطابع الخفيف للمشهد يتناقض مع الطابع الأثقل للمشهد التالى.

ردهة الفندق: فى مكتب الإنتاج كانت الكاميرا متدفقة ومرة، لكنها هنا مقيدة بما يحافظ على الطابع.

- اللقطة من فوق الكتف لجويدو تحل الانفصال الأول بين جويدو وكونوشيا، بما يوجه المتفرج مكانيًا قبل إعادة إدخال الانفصال.
- إعداد المشهد يصنع استخدامًا دراميًا للتركيب الهندسى للمكان، وتكوينات اللقطة تؤكد هذا الطابع الهندسى.

تقاطع الواقع والتخيل الإيجابى

غرفة جويدو والحمام فى الفندق: ليست هنا أيضًا إشارة إلى نوع آخر من الواقع، وهو التخيل الإيجابى. إننا نقبل المرأة ذات الملابس البيضاء باعتبارها نتيجة منطقية للمساء مع استمرار المشهد، ليتم التبادل بين العالمين.

- مرة بعد أخرى يدهشنا فيلليني باختزاله السردى. من الاندفاع إلى لقطة قريبة للمرأة ذات الملابس البيضاء نحن نفهم أن جويدو قد أغفى، ومن صوت أزيز الهاتف نفهم أن استيقظ.

الواقع:

غرفة كارلا فى الفندق: ذلك مشهد يبدو بسيطًا بشكل خادع، فى ست لقطات. يجب أن ندرك قدر المادة المعلوماتية التى يقدمها فيلليني لنا فى اللقطة الأولى -- ليس من خلال اللقطة "الماستر" التى تخبرنا بكل شيء مرة واحدة، ولكن من خلال إعداد المشهد بمهارة ومن خلال الأفعال وردود الأفعال التى تقوم بها الشخصيات، بما يسمح لنا بالمشاركة فى **كشف** اللحظة، وجعل ما هو عادى مثيرًا للاهتمام.

- القطع إلى اللقطة الثانية تسمح لفيلليني بالكشف الدرامى عن حالة كارلا. وتجسد اللقطة الثالثة عن اهتمام جويدو الأصيل بكارلا.

- ماذا عن اللقطة الرابعة، اللقطة القريبة لكارلا؟ إنها تقوم بمهمتين. إنها توحى بأهمية سؤال كارلا: "لماذا تبقى معنا؟" والأكثر أهمية هى أنها تسمح لفيلليني بأن يبدأ تغييرًا فى ديناميكيات المشهد، لأنه كان واعيًا تمامًا بالالتزام بالحفاظ على تدفق السرد. ولكى يفعل ذلك فإنه يجب أن يحرر جويدو من اهتمامه الحالى بكارلا، لكنه يجب أن يفعل ذلك برشاقة ودون استنفاد وقت طويل. والخطوة الأولى فى هذه الرحلة هى القطع للقطة القريبة التى نفقد فيها جويدو. ثم فى اللقطة التالية نكتشف أنه اتخذ بالفعل موقفًا مختلفًا، وقد خلص نفسه من الخدمة الكهنوتية. هذا الاكتشاف يعدنا فى اللقطة الأخيرة من المشهد، حيث ابتعد جويدو تمامًا عن كارلا، جسديًا ونفسيًا، وإلحاح أزمته الإبداعية قد تم إدخالها مرة أخرى فى الحاضر، وهذه المرة يدفعه الإلحاح إلى إسقاط أفكاره على المستقبل – "ماذا سوف أقول للكاردينال غدًا؟" – بما **يدفعنا** إلى المشهد التالى والتتابع التالى.

التيمة والتوزيع الأوركسترالى فى التتابع التالى:

- على الرغم من أن الاعتماد على تيمة قد يؤدى بنا إلى مشكلة لو نظرنا إليها باعتبارها مجردة فقط، فإنها يمكن أن تكون قوية (مثلما هى الحال فى هذا التتابع) لو نظرنا إليها كمادة أساسية تعيشها الشخصيات وتتنفسها، وتؤثر بعمق فى علاقات الشخصيات مع بعضها بعض ومع الكون ذاته. والتيمة الموجودة فى التتابع التالى هى "الضمير الكاثوليكى"، فهى تتخلل كل مشهد طوال ست عشرة دقيقة ونصف الدقيقة للتتابع. وهى توحد الأقسام المتناثرة، وتنتشر فى الصور، وهناك بداية ووسط ونهاية (حل) للتوتر الدرامى الذى تولده التيمة.

- من المهم بالنسبة إلى المخرج أن يرى التتابع كاملاً قبل بدء العمل فى المشاهد المنفصلة. ولأن السينما تحدث فى الزمن، يجب أن تدور هذه الرؤية من خلال الزمن. (تلك من أصعب الأشياء على التعلم بالنسبة لمخرج مبتدئ، وحتى بعضهم لا يحاول ذلك، ويعتمدون بدلاً من ذلك على العناية بالزمن من خلال مرحلة المونتاج، وهذا خطأ، لأنه يجب النظر إلى المونتاج على أنه مرحلة تعزيز وتقوية المخرج. ومن الحق القول بأنه يمكن على نحو ما تصحيح خطأ فى الرؤية فى هذه المرحلة، لكن الإيقاع فى الحدث وحركة الكاميرا يتم تأسيسهما فى موقع التصوير، ومن الصعب تمامًا تغييرهما بشكل جوهرى).

- داخل التتابع التالى هناك تغييرات هائلة فى الطابع بين مشهد وآخر، وتتراوح بين التهريج والقلق الوجودى العميق، وكل ذلك فى ست عشرة دقيقة ونصف الدقيقة، ومثلما هى الحال فى الموسيقى، فإن هذه المشاهد المختلفة تحتاج إلى توزيع أوركسترالى جيد لضمها معًا فى حركة واحدة شاملة. والانتقالات بالغة الأهمية فى هذا الانصهار، وسوف نلقى الضوء على العديد من الأمثلة غير العادية فى هذا المشهد.

- يجب أن تكون المهمة سردية لهذا المشهد واضحة فى ذهن المخرج، لأن الإجابة عن هذا السؤال سوف تساعد فى توضيح المسار الدرامى والرحلة العاطفية للشخصيات. وكما أشرنا فى مناطق عديدة من هذا الكتاب، فإن الرحلة التى تقطعها الشخصية والخطوات الفردية فى هذه الرحلة والعقبات التى تعوق التقدم، يجب أن تكون جميعها متاحة للمتفرج فى كل لحظة.

- فى سياق القصة حتى هذه اللحظة، ما وظيفة هذا التتابع؟ فلنبدأ بأزمة جويدو الخارجية: افتقاده الإلهام. إن ذلك دفعه داخل ذاته أعمق وأعمق، لكى يبحث عن إجابات للمشكلات حول خلق قصة مناسبة لفيلمه. لقد حاول بشكل واعٍ أن يحل المشكلة من خلال التخيل الإيجابى والذاكرة، حتى لو كان الحلم الذى بدأ به الفيلم أشار إلى مشكلة أكبر بكثير. وفى هذا التتابع، يستخدم جويدو الذاكرة بحثًا عن إجابة فى براءة اليقظة المراهقة للجنس التى تضعه فى صراع مباشرة مع الكنيسة. وعندما يرفض دومييه هذه الذاكرة باعتبارها لا تحتوى على قيمة فنية، يهبط جويدو ببطء إلى ذاته التى تشربت بالكاثوليكية، بحثًا عن إجابة للمشكلات من خلال الخيال. وهناك، وكإجابة عن اعترافه: "أنا تعيس"، يخبره الكاردينال بأنه لا خلاص خارج الكنيسة. وبالطبع فإن ذلك موقف لا يستطيع جويدو أن يقبله، مما يجعله أسوأ مما كان، لأنه فى هذا الخيال عبَّر لذاته عن حقيقة تعاسته العميقة. إننا نفهم الآن أن هذه التعاسة تتجاوز مجرد صنعه فيلمًا، وهذا هو ما يفهمه جويدو للمرة الأولى.

اللقاء مع الكاردينال: قوة الدفع من المشهد السابق تستمر مع حركة "التراكينج" وسط الأشجار. إنه صوت الراوى الموضوعى، لكننى لا أعتقد أننا نراه كذلك. إنه يمارس فعله علينا باعتباره قوة غير محددة تدفعنا فى القصة إلى الأمام.

- لقطة الرجل ذى اللخية من الواضح أنها صوت الـراوى الموضـوعى، مثلها مثل اللقطة التالية لجويدو. القطع على الأسقف وهو يتحرك تجـاه الكاميرا بينما الكاميرا تتحرك تجاهه هى لقطة مفعمة بالحيوية. يتطلـب الإعداد هنا أن تتوقف الكاميرا، لكنها تعاود على الفور رحلتهـا العنيـدة إلى الكاردينال، وتتوقف مرة أخرى عندما تكتمل الرحلة. الحركة الممتدة تنظف أدواتنا البصرية قبل بدء الإعداد الـساكن للمـشهد التـالى مـع الكاردينال.
- مرحلة الكاردينال يتم الكشف عنها فى حدث متواز.
- بمجرد أن يدرك جويدو أنه لن يحصل على ما يحتاجه من الكاردينـال، يبحث عقله عن حل لمشكلته فى مكان آخر. هذه المرة، فإن ساقى امرأة ريفية تبدآن رحلته الداخلية. ولأن هذه الصور غيـر متـصلة بالـصور الأولى لفناء المدرسة، يجعل فيللينى الانتقال شديد الوضوح باللجوء إلـى النظارات مرة أخرى، ولكنها تعلن هذه المرة ليس عن خيـال إيجـابى، وإنما عن ذاكرة.

الذاكرة:

تلك ذاكرة مركزة تناسب فنانًا خلاقًا. ومثلها مثل أحلام جويدو الناضج، فإن ذاكرة جويدو الصغير هى داخل وخارج نطاقه فى وقت واحد، بما يسمح لفيللينـى بأن يقدم المشهد دون قيود إدراكات جويدو الصغير.

فناء المدرسة: لاحظ حركة الشخص السلطوى فى مقدمـة كـادر اللقطـة الأولى، تم تصميم حركة التفاتته (التى تكشف عن صفارته) مـع دخـول أطفـال المدرسة المفعمين بالحيوية الذين يجرون فى خلفية الكادر. هذا التجاور بين السلطة والحيوية داخل كادر واحد يشير على الفور إلى طبيعة الصراع المقبل.

- يتم تقديم جويدو الصغير فى لقطتين: الأولى تفصله عن أقرانه وتجعله "مميزًا"، واللقطة الثانية ذات زاوية عالية لتمثال دينى فى مقدمة الكادر وتصور جويدو وهو يقوم بكمية كبيرة من العمل، وهذه اللقطة تبقى على الانطباع الأول بأن هذا الصبى مختلف بشكل ما عن الصبيان الآخرين، وتضع جويدو الصغير مباشرة داخل انتشار الثقافة الدينية التى تربى فيها. هناك مهمة أخرى تتشارك فيها اللقطتان: الدخول القوى للقبعة والمعطف (الرداء).

الشاطئ وكوخ ساراجينا: كان البحر رمز الحرية بالنسبة إلى فيللينى، لقد رأينا ذلك فى مشهد الحلم الأول حين حاول جويدو الهرب بأن يطير. والبحر يقوم بالهدف نفسه هنا.

- فلننظر إلى شكل المشهد التالى والعناصر الدرامية التى تبنيه:

- الغموض (إلى أين يجرى الصبية؟).
- التوقع (هناك مغامرة مثيرة فى الانتظار).
- الدخول (يظل وجه ساراجينا مختفيًا من خلال دخولها إلى المشهد).
- التحضير (ساراجينا تجمع رسوم الدخول، تسير إلى "المسرح"، تدعك رداءها فى ردفيها، وتكشف عن كتفيها).
- الكشف الدرامى (يتم الكشف الدرامى عن وجه ساراجينا عندما تستدير ناحية الكاميرا).
- العرض (الرقصة، التى تصل إلى ذروتها عندما تحمل ساراجينا الصغير جويدو).
- النتائج (تم ضبطه متلبسًا بواسطة القساوسة).
- الأعقاب (العقاب الذى يقع فى المشاهد التالية).

على الأقل هناك أربعة من هذه العناصر الدرامية استخدمت مرة بعد أخرى في مشاهد كان العنصر الرئيسي فيها هو **العرض** (وهو هنا يشير إلى عرض شبه مسرحي مثل العرض الذي قدمته ساراجينا للصبية - المترجم)، وهذه العناصر هي: التوقع، التحضير، العرض، الأعقاب، وهي تشكل المادة الأساسية **لتكشف عرض أو حدث.**

- رفع ساراجينا لجويدو في الهواء هو ذروة المشهد. وهو من الناحية الدرامية لا يمكن أن يتجاوز ذلك، ومن ثم القطع إلى وصول القسيسين.
- في القطع التالي، يتحول المشهد إلى التهريج الكامل، ويشير فيلليني إلى ذلك بتغيير الأساليب تمامًا. إنه يستخدم **القطع القافز** إلى جويدو وهناك قسيسان يطاردانه في منتصف كادر واسع. ومع استمرار المطاردة، تتزايد سرعة الحركة في الكادر، بما يذكرنا بالعديد من مطاردات الكوميديا الصامتة. هذا التغيير في الأسلوب ملائم تمامًا لجوهر اللحظة حتى إنه لا يحتاج إلى تقديم سابق. (هناك رخصة لتغيير الأسلوب أكبر في الكوميديا عنها في الدراما دون أن يقوم المخرج بتأسيس هذا التغيير أولاً).
- الإعداد في كادر "المطاردة" **يجسد تقدم المطاردة.** في البداية يتحرك الحدث بعيدًا عن الكاميرا، ثم موازيًا لها، ثم في اتجاهها مباشرة، بما يفكك هذه الالتقاطة الواحدة إلى "لقطات منفصلة".

المدرسة الكاثوليكية: الحركة إلى الأمام في الالتقاطة الأخيرة من المشهد السابق لا تزال مستمرة، بما يدفع السرد إلى الأمام في المشهد الأول من هذا "التتابع داخل التتابع"، والمؤلف من أربعة مشاهد، كل منها له مكانه المستقل.

- **قاعة المحكمة:** لهذا المشهد إعداد مبالغ في النزعة الشكلية يناسب مثل هذه الإجراءات الثقيلة. "الاندفاع" إلى اللقطة القريبة إلى ممثلي الاتهام

يجسد **عنف** الهجوم، والحركة البانورامية تربط العناصر المختلفة للمشهد مع بعضها بعض، بما يحافظ على علمنا بالعلاقات المكانية، **كلما احتاج الأمر**، ليبقى على الحل المكانى للمكان كله حتى اللقطة الواسعة التى تصور خروج جويدو

- **قاعة الفصل الدراسى**: يتم الكشف عن المكان بالجمع بين حركة كاميرا "تراكينج" وحركة بانورامية، تتحرك أولاً من اليسار إلى اليمين، ثم من اليمين إلى اليسار، بما يحافظ على الكادر فى حالة حركة دائمة.

- **قاعة الطعام**: القطع إلى لقطة قريبة للفاصوليا يتم إلقاؤها على الأرض هو قطع مونتاجى خادع. إننا نفترض أننا فى قاعة الفصل، ويقفز السرد ليكشف لنا عن أننا فى مكان جديد مما يضفى حيوية، لكننا نكتشف **أنها اللقطة ذاتها** التى تمضى فى "تراكينج" لتكشف عن طاولة القراءة بينما يقف القارئ فى مقدمة الكادر، وفى الوقت ذاته تكشف عن إذعان جويدو أن يبرك على ركبتيه فى خلفية الكادر. الكثير من العمل السردى يتم تصويره بما يبدو أنه بلا جهد حتى إننا قد نغفل عن الدقة فى التصميم والاقتصاد اللذين ينفذان الوظيفة السردية.

- **الاعتراف**: صورة للموت ورد فعل جويدو تجاهها (فى الظل) تحدد سياق المشهد كله، وتترك جوًا بالنذير فى مثل هذه الصور الغامضة: اليد تعلق الستارة، والحائط المزخرف داخل كشك الاعتراف. على الرغم من أننا لا نرى أبدًا وجه جويدو، فليس من الغريب أن يبرك على ركبتيه عندما يغادر الكشك.

كوخ ساراجينا: الانتقال إلى هذا المشهد عبارة عن مزج من تمثال العذراء مارى إلى كوخ ساراجينا، بما يصنع تجاورًا بين السيدة العذراء والعاهرة، التصنيفان اللذان تنقسم إليهما النساء طبقًا للمنظور الذى تشبع به جويدو الصغير، ولا يزال متشربًا فى نفس جويدو الكبير.

- الركوع الذى يقوم به جويدو أمام ساراجينا يعكس امتنانه العميق للهبة المحرمة التى منحتها إياه.

- يتم تأخير الكشف عن ساراجينا. ثم عندما نراها، يتم تقديمها بطريقة أكثر أنثوية وسحرًا من السابق. الوشاح الأبيض الذى يطير فى هواء البحر يساعد فى خلق هذه الصورة الناعمة لها.

الواقع:

المطعم: يأخذنا المزج إلى تعليق من دومييه على حلم جويدو. إنه مشهد يمثل جسرًا، وهدفه هو إبعاد جويدو عن العثور على عزاء فى حلمه، مما يدفعه على البحث بداخل نفسه.

- الانتقال من المطعم إلى "الهبوط إلى الجحيم" هو بالنسبة لى أكثر الانتقالات تأثيرًا فى كل السينما. إنه غير متوقع وقوى، وبالغ الأهمية فى الانتقال السردى إلى مستوى درامى آخر. التغيير فى المكان يحدث عند القطع من المغنية إلى الأوركسترا، وهو ليس واضحًا على الفور، بأن هناك طريقتين مختلفتين. (المرأة التى تظهر من أسفل الكادر أصبحت موتيفة عند هذه النقطة).

غرفة البخار: هذا نسيج إيداعى مغزول من الموسيقى، إعداد المشهد، الأزياء (الأغطية والأكفان)، المكان، الصور، وهدفه الدرامى هو هدف مجازى ودرامى فى وقت واحد. **المجاز وحده- دون حدث درامى مصاحب- يكون بلا حياة.**

- يتم زرع الميكرفون كمرافق طبيعى للحدث المعاصر حتى يمكن برشاقة إدخاله فى الفانتازيا.

- الفانتازيا المقبلة يتم بوضوح توليدها من ضرورة أن يعثر جويدو على إجابة لمشكلته. لحظة التغيير من نوع للواقع إلى نوع آخر تصبح

غامضة مرة أخرى. إنها تحدث – فى جزء منها – بالقرب من نهاية اللقطة البانورامية للزبائن فى الأكفان التى تأتى بعد لقطة لاثنين لجويدو وماريو، عندما يبدأ الصوت النسائى من خارج الكادر. وعلى القطع إلى الاندفاع الخفيف لجويدو، نفهم أنه يولد هذا الصوت.

- القطع من لقطة قريبة لجويدو (الواقع) إلى لقطة عامة لغرفة البخار (الفانتازيا) هو مثال واضح على السبب والنتيجة، ونحن نفهم أننا نعيش فى فانتازيا كاملة الأركان.

الفانتازيا:

- إنها فانتازيا مبدعة، كوميدية وعميقة فى وقت واحد. يتم تقديم شخصية جديدة لنا، وهى المضيفة (ذات الصوت المميز). ليس هناك منطق فى وجودها هنا، لكن هناك أصالة عاطفية فى هذا الوجود. إنها نتاج لماضى جويدو، شىء نعلم الآن عنه الكثير، وهى لا تبدو غريبة عن بحثه عن إجابة روحية. إن السبيكة المؤلفة من الجنس والدين والعمل أصبحت مألوفة لنا فى هذا الفيلم. (فكر للحظة فى أننا كنا نعرف القليل عن الحياة الداخلية لكل من أليشيا ودلفين، وحتى ترومان وكريستوف، لكن ذلك لم يكن مطلوبًا لقصصهم. إننا مع ذلك كنا نعرف بوضوح ما يريدون، وما يشتاقون لتحقيقه من أهداف). إننا نبدأ من هنا فى إدراك أن ما نعتقد أن جويدو يريده – أن يصنع فيلمًا – ليس هو هدفه الرئيسى، بل إنه هو نفسه لا يدرك ذلك تمامًا حتى الآن. لكننا – وجويدو – عند نهاية هذه الفانتازيا، سوف نقترب أكثر من فهم صراعه الحقيقى الذى يبدأ بإقراره أنه ليس سعيدًا.

- رحلة جويدو ناحية الجمهور مع الكاردينال لها إعداد رائع – فى تصميم حركة معقد وكوميدى، ومن ثلاث لقطات، الأولى والأخيرة تضعان

علامتى البداية والنهاية للقطة الوسطى التى تقدم وجهة نظر جويدو الذاتية (الشخصيات تنظر مباشرة إلى الكاميرا). لماذا وجهة النظر الذاتية هذه؟ لأنها تجعل الضغط على جويدو ملموسًا لنا تمامًا. إننا نشعر بالضغط عليه لأننا، هو، فى اللقطة الوسطى.

- ليس هناك منطق فى إعداد اللقطة الوسطى. إن جويدو يتحرك إلى اليسار من مكانه الأصلى، ثم إلى اليمين، ثم مرة أخرى إلى اليسار ثم إلى اليسار بشكل أكثر حدة، وإذا رسمنا خريطة لمساره فسوف نكتشف أنه عاد إلى حيث بدأ. لكن المنطق لا يتحكم هنا، فنحن فى الحقيقة لا نتتبع تحركاته التى يستحيل تتبعها حيث إنه لا توجد نقاط جغرافية محددة. وبالطبع كان فيلليني واعيًا بذلك، لقد كان يعرف أنه يملك الحرية، ويستمتع بممارستها.

- ماذا حقق هذا الإعداد للمشهد؟ من خلال تعقيد الرحلة الجسمانية، يجعلنا واعين بشكل أكثر حدة بتعقيدات الحياة الداخلية لجويدو.

المكتب الداخلى المعزول للكاردينال: هذا المشهد يتمتع بصور موحية قوية. إنه شهادة أخرى على الخيال الخصب عند فيلليني، ومزجه الذكى للشعر والدراما.

- جويدو نفسه غائب عن هذا المشهد، ومع ذلك فهو موجود تمامًا. إن ذلك بسبب النافذة التى انفتحت توًا له، وبسبب اعترافه من خارج الكادر: "أنا غير سعيد". عندما تنغلق النافذة، نشعر بأنها تنغلق على وجود جويدو الجسمانى، والأهم هو انغلاقها على أمله فى أن يمنحه الكاردينال أملاً يمكن أن يتقبله.

- الانتقال إلى المشهد التالى مرهف، ومع ذلك فإنه درامى تمامًا. الموسيقى الراقصة من المشهد تأتى فوق نهاية انغلاق النافذة، وهو تناقض رائع فى الطابع، ودخول للدنيوى فى المقدس.

الواقع:

الميدان العام فى مدينة المنتجع: يحمل هذا المشهد مفاجـأة لطيفـة. فمـن الزحام تظهر لويزا زوجة جويدو. (لقد دخلت إلى الفيلم أصلاً فى مشهد الحلم عنـد المقبرة، لذلك فإننا نعلم على الفور من تكون). ثم تأتى مفاجأة أخرى: إن جويـدو يراقبها. الإعداد التالى يقوم بمهمتين: إنه يمضى لكى يؤسس العلاقة الديناميكية بين زوج وزوجة، وهو يسمح لنا بفهم نفسية لويزا، إنها عصبية تمامًا.

- فيللينى يعطى لويزا "تمرة الرقص" الخاصة بها ليسمح لنا بنظرة أخـرى على شخصيتها. وبسبب هذه الطبيعة اللعوب، **فإننا نحبها أكثـر**، ونفهـم بشكل أفضل سبب انجذاب جويدو لها.

ديكور سفينة الفضاء: هذا يبدأ لغزًا. أين نحن؟ ثم هناك حركـة بانوراميـة تكشف عن ضخامة الاستثمار المالى الذى وضع بالفعل فى فيلم جويدو. اللقطـات التفصيلية للبناء تضيف لوعينا بتلك الحقيقة.

- نجد فى هذا المشهد أن الحياتين الشخصية والمهنية لجويـدو قـد أصـبحتا متداخلتين، وصراعه الداخلى المتزايد قد بات أقـرب إلـى المقدمـة، لأن فيللينى بدأ فى الإسراع بمهمة غزل هذين الخيطين فى خيط واحد. ولهـذا فإن لهذا المشهد طابعًا سرديًا أكثر من كونه دراميًا، لكن كان من المطلوب من فيللينى أن يخلق مع ذلك توترًا دراميًا، ويحافظ على التـدفق الـسردى حيًا. كيف أمكنه تحقيق ذلك؟ بإدراك أن العنصر الأقوى الذى يتخلل هـذا المشهد هو التنافر بين جويدو وزوجته، الذى تأسس فى **المشهد الـسابق**. وهذا التنافر يشكل سياقًا ما سوف يأتى بعد ذلك. ولكى يتأكد فيللينى تمامًـا من أن هذا التوتر مستمر فى المشهد الجديد، فإنه يؤكده من خلال اللقطتين الأخيرتين من المشهد السابق حيث يجلس جويدو ولـويزا **منفـصلين** فـى السيارة، وعندما يصلان إلى منصة الإطلاق، يتأكد فيللينى مـن أنهمـا لا

يظهران أبدًا فى الكادر نفسه. لقد جعل هذا الاغتراب بينهما ملموسًا لنا، وهو الاغتراب الذى يتخلل بقية المشهد.

- يطيل فيللينى صعود الجماهير على سلالم البرج. إن هذا يستمر فى التأكيد لنا على ضخامة المشروع، لكنه يفعل أيضًا شيئًا آخر. إن اللقطة تتحرك بانوراميًا إلى أعلى مع السلالم، وهو ما يؤسس صورة مألوفة للمشهد الأخير من الفيلم، فيما عدا أن الجماهير تنزل هناك على السلم.

- فى هذا المشهد يبتعد الراوى عن جويدو أبعد من أى نقطة فى الفيلم كله. إن هذا مطلوب لتقديم مرحلة من موقف الجمهور السلبى منه، وللحوار بين لويزا والشاب المنجذب إليها. لا يمكن لجويدو أن يكون موجودًا لكى يحدث هذان الشيئان. وكان فيللينى واعيًا بهذا الانقطاع فى الأسلوب السردى الذى قام بتأسيسه، لذلك فإنه يضع لقطة لجويدو يقف على الأرض تحت البرج بين هذين المشهدين. وهذه اللقطة تقوم بنجاح بتغطية هذا "الصدع" فى الأسلوب السردى.

- ما الوظيفة الدرامية للشاب؟ لكى يقدم إمكانية رومانسية بديلة للويزا خارج الزواج. وهى على عكس زوجها ترفض هذا الاحتمال.

- لأن جويدو غارق فى مادية وضخامة الديكور، فإنه للحظة يكتسب التأكد من أنه سوف يصنع الفيلم، وأنه سوف "ينجز كل شىء"، بما فى ذلك البحار الذى يصنع حذاءً رقيقًا، ولهذا البحار وظيفتان دراميتان فى هذا المشهد، الأولى: هى إظهار نشاط مخيلة جويدو الإبداعية واستمراره فى العمل، لكن العمل ينقطع بسهولة بسبب تدخل ما هو شخصى - علاقته بزوجته - والالتباس الذى ينتابه بشأن هذه العلاقة والذى يتحول إلى غضب، لذلك فإنه "يفش غضبه" فى البحار (ووظيفته الثانية هى أنه مقياس لتشوش جويدو).

- استغراق جويدو فى الإمكانات الإبداعية المتضمنة فى الديكور – استمراره فى العمل – يتضح عندما ينظر إلى أعلى البرج مستخدمًا يده لكى يصنع "كادر" الصورة. ومع ذلك فإن هذه اللحظة تتقطع بسبب مشكلاته الداخلية الأعمق، مما يدفعه للاعتراف: "لقد أردت أن أصنع فيلمًا شريفًا أمينًا، دون أكاذيب، دون حلول وسط أو تنازلات". لكن ذلك لم يعد يبدو ممكنًا لأنه "مشوش". عند هذه اللحظة لا يكون لديه ما يقوله، لكن المشهد ينتهى **بنغمة الإمكانية أو الاحتمال**: إن روزيللا يخبره بأنه حر "لكن عليه أن يختار". إن هذا التحدى لجويدو يتردد صداه فى اللقطة التالية: لقطة عامة للبرج وهناك أصوات تناديه من أعلى: "يا جويدو، هل سوف تصعد أم لا؟". إننا نفهم المعنى العميق لهذا السؤال: جويدو، هل سوف تصنع فيلمك؟

- نهاية هذا المشهد تحدد التجسيد الأول للحدث فى الفصل الثانى. بتأخير إمكانية حل جويدو لمشكلة فيلمه، فإن هذا هو على العكس تمامًا من الذروة الأخيرة للفصل الثانى، حيث يعلن جويدو أنه لن يكون هناك فيلم.

غرفة جويدو فى الفندق: يستمر الانفصال المكانى بين جويدو ولويزا حتى اللقطة الأخيرة من المشهد التى تحل الانفصال لكنها تستمر فى الاغتراب بينهما من خلال إعداد المشهد: إنهما يديران ظهريهما لبعضهما.

- لويزا تقف أمام الستائر التى تطوحها الريح، وتحتشد بالحركة فى هذا المشهد. نحن نألف هذه المنطقة من الغرفة، وهى المنطقة التى تم تقديمها فى المشهد الثانى من الفيلم بواسطة الممرضة التى أتت من هذه الستائر ذاتها.

- يستخدم فيللينى الضوء الذى تطفئه لويزا لكى يغير المسرح من أجل وحدة درامية جديدة تقوم بتصعيد الحدث.

- الانتقال إلى المشهد التالى من النور إلى الظلام، بما يغير الطابع أو النغمة مرة أخرى.

مقهى فى الميدان العام: الموسيقى النابضة .. حركة الكاميرا المندفعة .. والعربة المتحركة الأخيرة التى يجرها حصان، كلها تدفع السرد إلى سرعة أكبر. إننا نندهش ونتساءل: من سوف يترجل من العربة؟ ثم نرى الدخول الكوميدى المدهش لكارلا فى المشهد.

- كما هى الحال دائمًا، فإن فيلليني لا يختار فقط المكان الملائم للمشهد، لكنه يضاعف بعد ذلك من إمكاناته على خلق مسرح درامى مع الجو الملائم تمامًا.

- الطاولتان (طاولة جويدو وطاولة كارلا) يتم حلهما مكانيًا فى نبضة سردية: التغيير فى الحدث من إدراك وجود كارلا إلى تحديد شخصيتها. (كما أشرنا سابقًا، **عندما يتم حل الانفصال المكانى مع لقطة جديدة، يجب أن تقترن بنبضة سردية**).

- تعود موتيفة بينوكيو.

- تغيير جويدو فى وضعه إلى تأمل غير مرتبك، مع التغيير فى الموسيقى، يعلن عن نوع جديد من الواقع.

حلم اليقظة:

- حركة الكاميرا "تراكينج" إلى كارلا هى بداية حلم اليقظة.

- رقصة كارلا ولويزا بين الطاولات تنتهى إلى مزج إلى الأصيص الكبير عند المدفأة، وهى ليست صورة مألوفة **بالمعنى الدقيق**، وإنما هى **تبدو** كذلك، وذلك لأنه تم من قبل تقديم المدفأة والأصيص فى صور **مشابهة**، ونحن نصنع الارتباط بينها. ومن هذه الصورة نعلم أين نحن، نحن الآن فى فانتازيا كاملة.

الفانتازيا:

مطبخ المنزل فى المزرعة/ فانتازيا الحريم: هذا المشهد مثال رائع على الزمن الفيلمى الذى يشبه الزمن الحقيقى. الأحداث التى تقع لا يمكن إلا أن تستغرق أكثر من ١٣ دقيقة وهى الدقائق التى يدور فيها المشهد. ومع ذلك فإنه ليس هناك إحساس واضح بالحذف والاختصار، أو قفزات فى الزمن. إن المشهد يتكشف فى إيقاع متمهل، ليخفى بشكل بارع الضغط الذى هو لب الزمن الفيلمى.

- كما أشرنا سابقًا، فمن المهم تمامًا للمخرج أن يفهم الشكل الدرامى للمشهد، ولكل المشاهد الدرامية، ويحللها إلى وحدات درامية ونقاط ارتكاز. ومع ذلك فإن هذا المشهد بالغ الثراء، وملىء بالأحداث التى لا تستجيب بسهولة لهذا النوع من "القيود" الدرامية، لذلك يجب علينا أن نبحث عن نموذج آخر "فضفاض" أكثر، لتنظيم وتشكيل تدفق الحدث. (دون شكل كلى فى الذهن قبل إخراج أحد المشاهد، لن يكون لدى المخرج إلا فرصة ضئيلة لتحقيق الإمكانات الكاملة للمشهد). والنموذج الذى يستوعب هذا المشهد برشاقة هو البناء المكون من ثلاثة فصول.

الفصل الأول:

- هذا الفصل يصور الحياة العادية فى نحو ست دقائق. إن كل شىء يوافق توقعات جويدو فى ليلة رائعة، ثم تأتى نقطة الهجوم (رفض جاكلين أن تصعد). إن هذا يثير السؤال: هل سوف ينتصر جويدو؟
- لقد أصبحنا نألف هذا المكان (من ذكريات جويدو عن طفولته)، بما يسمح لنا الآن بالمشاركة فى تكشف الدراما دون تدخل مادة جغرافية معلوماتية. كما ذكرنا سابقًا، فإن الصورة الأولى للمدفأة والغلاية ليست صورة

مألوفة بالمعنى الدقيق، لكنها قريبة من ذلك. لا يزال هناك الكثير من المادة المعلوماتية فى حاجة لأن تطرح، وفى اللقطة الأولى يؤسس فيلليني لشخصية لويزا، ويعيد تقديم المكان، ويعد لدخول جويدو من الجليد والصقيع (مجاز للواقع القاسى فى عالم يتركه خارج هذا الملاذ). الموجودات يتم تقديمهن، وموقفهن المحب تجاه جويدو، كما يتجلى فى تدليلهن له وإعطائهن حمامًا. ثم يختار فيلليني الصورة المثالية لنقطة الهجوم كى تحدث: دخول جاكلين المتمرد، والريشات تطير التى تتصادم مع جويدو المسترخى فى أرجوحته، محاط بالنساء اللطيفات، وهو تصادم بين توقع جويدو وواقع الموقف. (ليس مختلفًا عن توقع أليشيا الذى يتصادم مع واقع دلفين وعدم ثقته فيها فى "سيئة السمعة". تكون نقطة الهجوم أكثر تأثيرًا عندما تأتى كمفاجأة لتوقعات الحياة العادية، ومن مهام المخرج أن يصور هذه المفاجأة/ التصادم على نحو يكون له تأثير قوى فى المتفرج).

- تصعد جاكلين من البدروم، ودخولها ليس مرئيًا لنا، وذلك إشارة إلى أن أعطى المخرج قدرًا من السماح فى أن يعود المتفرج على المكان. ما القواعد؟ كما ذكرنا سابقًا، فإن القاعدة الوحيدة المنطقية هى: **إذا كان الكشف عن جغرافية المكان تتدخل فى الحدث أو الجو أو اللحظة بما يشبه الإعاقة، فلا تقم بها.** وهنا أيضًا فإن درجات البدروم لا "تقرأ" بوصفها مكانًا، بل أقرب إلى أن تكون الحالة المتدنية لجاكلين فى نظام الحريم الذى يفرض الطاعة والانقياد.

- يبذل فيلليني جهدًا فى تأسيس المأدبة التى تقرأ باعتبارها مأدبة. لاحظ العديد من اللقطات التى تدور فى خلفية المشهد، وقبيل دخول جاكلين مباشرة تغلق المائدة "لقطة التراكينج" التى يحملون فيها جويدو على الأرجوحة.

- من أجل التأكيد على الجو المرح في بداية هذا الفصل الأول، هناك وشاح يتم التلويح به دائمًا أمام الكاميرا. لأن تلك فانتازيا، فإننا لا نسأل أبدًا من يلوح بهذا الوشاح. إنه موجود وفقط. (هل يعني ذلك أننا نستطيع فعل أي شيء في الفانتازيا؟ لا، فحتى عالم الفانتازيا يجب أن يفي بضوابط محددة خاصة بطابع الفيلم، والضوابط التي تم تأسيسها من قبل في خيالات جويدو يمكن أن تشتمل على شخص مجهول يلوح بالوشاح).

الفصل الثاني:

- يستغرق هذا الفصل نحو دقيقتين وعشرين ثانية، يبدأ الفصل الثاني مع لقطة قريبة لساراجينا وصيحتها: "هذا ليس عدلاً!". الحدث المتصاعد تؤكده الموسيقى (عادة ما يتم الحدث المتصاعد من خلال الشخصية الرئيسية، لكن هذا ليس دائمًا. ليست هناك تنويعات وبدائل صادرة محددة، ولكل فنان حريته في أن تكون له تنويعاته، أو يمكنه في بعض الحالات أن يتجاهل هذه التنويعات تمامًا. السبب الوحيد في وجودها هو أنها تساعد في رواية القصة على نحو أكثر إثارة للاهتمام **لكي يندمج معها المتفرج بشكل مستمر**. في هذا المشهد، يتصادف أن ينشأ الحدث المتصاعد بواسطة شخص آخر غير البطل، لكنه يقوم بالوظيفة نفسها: التصعيد الدرامي. يجب أن نتذكر أيضًا أن البطل والخصم معًا هما هنا شخص واحد. إن جويدو هو الذي يولد القصة).

- جويدو يواجه التحدي في الحدث المتصاعد ضده، وينجح في التغلب عليه.

الفصل الثالث:

- يمتد هذا الفصل إلى نحو أربع دقائق ونصف الدقيقة. لدينا هنا عواقب فعل جويدو، إن انتصاره لم يجعله سعيدًا، إنه يشعر للمرة الأولى بأن هناك شيئًا خطأ فى علاقته بالنساء. **لكن تلك ليست نهاية زائفة!** إن جويدو لا يمكنه أن يتقبل ذلك. ولأنه يختلق القصة، فإنه يهرب بسرعة من هذه النتيجة، ليلفق نهاية جديدة، يميل لها أكثر: الزوجة المطيعة التى "تفهم فى النهاية كيف يجب أن تكون الأمور".

- هذا التقلب فى نفسية جويدو يحتاج إلى مساعدة من المخرج لكى يكون قابلاً للتصديق، وكان فيلليني واعيًا بذلك. إنه لكى يحمل جويدو ببراعة من الحالة النفسية الأولى إلى الحالة التالية، فإنه يستخدم نوعًا متفردًا من إعداد المشهد (حركة الممثلين)، مع تغيير فى الإضاءة يفصل النهاية الزائفة عن النهاية الفعلية. راقب بدقة: مع جويدو جالسًا على رأس المائدة، يبدو الكادر كأنه يتحرك بانوراميًا من اليمين إلى اليسار ليكتشف كارلا مع آلة الهارب الخاصة بها، لكن الحقيقة أن الكادر لم يتحرك (كارلا والهارب هما اللذان انزلقا إلى الكادر). ثم تتحول الخلفية وراء كارلا إلى اللون الأسود، لتعد المسرح لطابع جديد تمامًا، حيث تتم تبرئة جويدو من كل لوم.

- عند بداية هذا المشهد، تنظر لويزا **مباشرة إلى الكاميرا** وتقول: "كم هو محبوب". إنها هنا تتحدث إلينا من خلال الراوى الموضوعى. وبعد ذلك تكون لويزا جالسة إلى المائدة، وتنظر إلى جويدو، **ولكن ليس إلى الكاميرا**، ونقرأ هذه اللقطة باعتبارها وجهة نظر جويدو. يمكن لفيلليني

أن ينتقل بين هذين النوعين من الإدراك السردى بحرية، لأنه قال لنا منذ البداية: "تلك إحدى الطرق التى سوف أقص بها القصة"، لذلك فإن هذا لا يفاجئنا ولا نعتبره صادمًا.

- نهاية المشهد هى لقطة واحدة، تم تصميم الحركة والإضاءة فيها ببراعة جميلة. إنها تبدأ بلقطة واسعة عند المائدة، تتحرك إلى لقطة قريبة متوسطة على لويزا، ثم تراقب عندما تحول حركة لويزا اللقطة إلى لقطة عامة.
- الصورة الأخيرة مضاءة بواسطة بقعة ضوئية مركزة، كما كان الحال فى نمرة جاكلين. لقد رأينا تلك الموتيفة حتى الآن ثلاث مرات، بما يمهد للنتيجة فى الصورة الأخيرة من الفيلم.
- التوزيع الأوركسترالى لهذا المشهد كله فى المطبخ غير عادى. إن فيللينى يخلق رقصة بين الممثلين والكاميرا، تتطلب عدة مشاهدات قبل الاستيعاب الكامل للحرفة فيها، لكنها لا تستحق العناء حقًا. لقد قلت لطلبتى مرات عديدة أنهم إذا استطاعوا تجسيد حرفة الإخراج المطلوبة لتحقيق هذا المشهد، فإنهم سوف يستطيعون إخراج أى مشهد. شاهده مرات ومرات حتى يسقط عنه سحره، وتبدأ فى الظهور الخيوط التى يتحكم فيها أحد أهم فنانى السينما العظماء.

الواقع:

قاعة السينما: هنا تتصادم فى العلن حياة جويدو الخاصة وحياته المهنية، بما يدفعه لترك القاعة فى محاولة أخيرة لابتكار قصة يمكن أن يقبلها بكل كيانه.

- يبدأ المشهد مع جويدو يتحدث إلى لويزا (إننا نراه يتحدث إلى نفسه)، ليستمر فى الفانتازيا فى مطبخ منزل المزرعة حتى يقاطعه دوميه.

- اللقطة الثانية فى المشهد تكشف عن دوميه، وهى تحل الانفصال بينه وبين جويدو، وتخبرنا بأننا فى قاعة سينما خالية. ثم يتم تقديم لويزا وأختها وشلتهما، ثم الشاب الذى يعشق لويزا، وأخيرًا هناك رجل يخطو أمام الباب منتظرًا، فى لقطة تقوم خلفيتها بحل الانفصال المكانى لكل قاعة السينما. ذلك مثال لطيف آخر لمشهد يتكشف ببراعة، بما يسمح لنا بالمشاركة وإقامة ارتباطات، والاندماج. ماذا أيضًا تفعل بداية هذا المشهد المهم؟ إنها تجعلنا نتوقع وصول شخص ما، على نحو ما يتوقع الرجل الذى يخطو أمام الباب.

- المحاضرة التى يلقيها دوميه على جويدو يمكن تصويرها فى انفصال لأننا نعلم تمامًا أين توجد كل شخصية. عندما يكتفى جويدو، فإنه يرفع إصبعه فى إشارة إلى دوميه. ولكن من أجل ماذا؟

الفانتازيا:

- لا يعطينا فيللينى الإجابة على الفور، إنه يجعلنا ننتظر، وهو ينوع الإيقاع فى المشهد بواسطة تنظيم الحدث فى ثلاث جمل تقل فى تعقدها الواحدة بعد الأخرى. فى اللقطة الأولى، هناك جملة مركبة مكونة من عبارات عديدة، يدخل رجل من الناحية اليسرى من الكادر، ثم يقترب رجل ثانٍ من الناحية اليمنى، ويكشف عن قلنسوة يضعها فوق رأس دوميه، ثم يقود الرجلان دوميه إلى "المقصلة". واللقطة/ الجملة الثانية تحتوى على عبارتين: تظهر أنشوطة، ثم يتم ربطها. واللقطة الثالثة تحتوى على عبارة واحدة: دوميه مات.

الواقع:

- لا يزال إصبع جويدو فى الهواء، مما يضع علامة نهاية للفانتازيا. (ذلك الإعلان الشكلى لنهاية نوع من الواقع وبداية آخر سوف ينتهى سريعًا،

وسوف يصبح الواقع والفانتازيا مختلطين، ولن يهم المنطق فـــى فهمنـــا وتذوقنا للقصة).

- دخول المنتج وحاشيته من الباب قد تم توقعه بواسطة الرجل الذى يخطو عند هذا الباب نفسه. إنه دخول كبير، ويشير إلى بداية **الحدث المهم**.

- قبل أن تطفأ الأنوار، يستخدم فيللينى لقطة من فوق الكتف لجويدو ليحـــل الانفصال المكانى بين جويدو والمنتج.

- النسيج الثرى لاختبارات الشاشة، ويشهد على كل عمل لجويـــدو الـــذى وضعه في مشروعه، ويتقاطع مع الأفعـــال وردود أفعـــال الجمهـــور، والضغط المتزايد على جويدو لكى يتخذ بعض القرارات، وجدال جويـــدو مع لويزا، وأخيرًا دخول كلوديا وخروجها هى وجويدو من القاعة، كـــل ذلك لا يحتاج إلى تعليق منى. **التصادم** الدرامى للصور والعلاقات علـــى الشاشة ولدى الجمهور يتحدث عن نفسه. كما أن التـــصادم بـــين الحيـــاة الشخصية لجويدو وحياته المهنية يدفعه إلى الهرب من مسرح الحـــادث، ووصول كلوديا يعطيه المبرر لذلك.

ومع ذلك، فإن ما سوف نكتشفه **أنه لا يستطيع الهرب من مـــشكلته. إنـــه لا يستطيع أن يتخذ قرارًا حول اختيار الممثلين حتى يعرف ماذا يريد أن يحكـــى مـــن قصص، ويجب عليه أن يجد القصة هذه الليلة!** من قال إنه يجـــب أن يفعـــل ذلـــك الليلة؟ نحن، الجمهور، وفيللينى وكُتاب السيناريو له يعرفون ذلك. إننا فى حاجة إلـــى قفزة فى السرد، حتى يتغير مسرح الأحداث، وكلوديا هناك لدى فيللينى لكى تتحـــرك برشاقة نازلة من السلم وهى تقفز وتدخل سيارتها. **إن قوة الدفع لديها تعطـــى قـــوة دفع للقصة.** ونحن لا نعلم أين سوف نذهب بعد ذلك، ولكننا نفهم أنه أيًـــا مـــا كـــان المكان فإن جويدو سوف يصل إلى قرار (يكمل فعله) بنهاية هـــذه الليلـــة. إذا كـــان الجمهور يعلم هذه الأشياء حول القصة، فإن من المنطقى أن المخرج يعلم ذلك أيضًا.

داخلى، سيارة كلوديا: تم تصوير هذا المشهد الحميم كله فى انفصال حتى تتوقف السيارة. وتتأكد الحميمية بواسطة الإضاءة، إن كل رأس تطفو فى الظلام، وعينا جويدو وحدهما مضاءتان. ووضع الكاميرا بين جويدو وكارلا – بما يزيد العلاقة الحميمية – يجعل كل لقطة لأى منهما **توحى** بوجود الشخصية الأخرى.

- يبدأ فيللينى بلقطة قريبة متوسطة لجويدو، ثم يمضى إلى لقطة قريبة ويبقى هناك حتى تعيد كلوديا السؤال إليه: "وماذا عنك؟ هل تستطيع؟"، ورد فعل جويدو هو نبضة سردية. إن السؤال يربكه للحظة، وللتأكد من أن ذلك ليس له تأثير ملموس فى المتفرج؛ فإن فيللينى يجسد هذه النبضة السردية بتغيير فى حجم الصورة (عائدًا إلى اللقطة القريبة المتوسطة).

- كلوديا مضاءة تمامًا ويتم تصويرها فى ثلاثة أرباع "بروفيل"، بما يوحى بوجود جويدو **واهتمامه بها**. (كل ذلك من خلال الراوى الموضوعى دون أى إشارة للصوت الذاتى أو حتى وجهة نظر الشخصية). وعندما يقول جويدو: "من الواضح أنها يمكن أن تكون خلاصه"، فإن فيللينى يؤكد على هذه العبارة عندما يقوم للمرة الأولى بتغيير كبير فى الزاوية على كلوديا، ليجعلها "بروفيل" كاملاً وأقرب. إن القطع إلى هذه الصورة الجديدة لكلوديا يؤكد أهمية ما قاله جويدو توًا، وتفاؤله هنا هو نقطة حبكة بالغة الأهمية. (تخيل هذا المشهد دون هذين التغييرين المرهفين، ولاحظ كيف أنهما يؤثران **بشكل كبير** فى المضمون الدرامى. ليس كل ما يفعله المخرج هو مجرد حركات بهلوانية. وفى الحقيقة أن معظم ما يصنعه ليس كذلك).

- **ساحة الدار فى المنزل القديم بالقرب من الينابيع:** تقديم كامل ومختزل لمكان جديد مع استخدام الأنوار الأمامية للسيارة.

الخيال الإيجابى:

- القطع إلى الأسود من اللقطة لاثنين خارج السيارة يعدنا لصورة كلوديا فى النافذة. وكما فى كل تخيلات جويدو عن كلوديا، فليس هناك صوت.

الواقع:

- سؤال كلوديا: "وماذا بعد ذلك؟"، يعيدنا إلى الواقع ويوحى بسبب عملى تمامًا فى وضع كلوديا فى زى أسود، إنه التناقض الدرامى مع صورتها لـ "المرأة فى الملابس البيضاء"، والحل الممكن لفيلم جويدو.

- جويدو وهو يخرج من السيارة يتم تصويره مع الصوت ونظرة من كلوديا تحمله بعيدًا عن السيارة. يتم التأكيد على موضعه فى اللقطة التالية، وهو لا يزال يسير مبتعدًا عن السيارة بينما يرتدى معطفه. لا تظهر كلوديا وهى تخرج. إنها تظهر فقط ونحن نقبل ذلك (الزمن الفيلمى).

- هذا مكان مثالى لخلق الجو المطلوب لوصول جويدو إلى نتيجة أنه لا توجد لديه قصة وأنه لن يصنع فيلمًا. المكان يقدم تنويعات من مسرح الأحداث لوحدات درامية مختلفة.

- جويدو يخبر كلوديا بأنه لا يوجد لها دور لها، وأنه ليس هناك فيلم، ليس هناك شيء على الإطلاق. إن هذا يضع نهاية للفصل الثانى. لقد أكمل جويدو فعله المتعلق بالسؤال الذى أثير فى نهاية الفصل الأول – الصراع الخارجى: هل سوف يصنع فيلمًا؟ الإجابة هى "لا" واضحة، لكن فيلم "ثمانية ونصف" لم ينته بعد، ولا يزال أمامنا الفصل الثالث، حيث سوف نكتشف – ويكتشف جويدو – عواقب أفعاله، فيما يتعلق بالصراع الرئيسى: الصراع الداخلى المحتدم بداخل جويدو: هل يستطيع أن يعيش حياة حقيقية أصيلة – حياة بلا أكاذيب؟

الفصل الثالث:

- يعلن الفصل الثالث عن نفسه من خلال نوع من الجلافة تجاه اكتشاف جويدو الصادم بأنه لن يصنع فيلمًا. ليست لديه لحظة واحدة لكى يتأمل، بل إنه يتعرض للهجوم على يد العالم الخارجى الذى يرفض أن يسمح له بالهروب من الضغوط التى يمارسها عليه. والصور التى يختارها فيللينى – السيارات التى تزيد من سرعتها، أنوارها الأمامية، ضجيجها، أصوات المسافرين، كل ذلك يجعل محنة جويدو مجسدة لنا. (قد يطلق آخرون على المشهد التالى البداية الحقيقية للفصل الثالث، ولكن طبقًا للالتزام الصارم بالتعريف الذى أعطيه لمهمة أى فصل ثالث – وهو عواقب أفعال الشخصية الرئيسية – فإن دخول السيارات هو النذير بهذه العواقب).
- هذا انتقال بارع آخر من فيللينى. لقد استخدم طرقًا عديدة لكى ينتقل من مشهد إلى آخر، لا ليحقق مجرد الانتقال فقط، وإنما بأن يقدم الغموض، الحيوية، المفاجأة، المعلومات السردية (عما حدث بين المشاهد). ومن لقطة قريبة لجويدو فى الليل يراقب سيارة المنتج وهى تبتعد، يقطع فيللينى إلى خلفية سيارة (نفهم للحظة أنها سيارة المنتج)، ولكن فى اللحظة التالية ندرك أن ذلك هو اليوم التالى، وأننا عند ديكور سفينة الفضاء حيث توجد سيارات أخرى عديدة، ونتذوق المفاجأة ونقدرها.

فانتازيا أم كابوس؟

ديكور سفينة الفضاء/ مؤتمر صحفى: ليس مهمًا لتذوقنا للقصة أن نسمى ذلك نوعًا آخر من الواقع، ولكن من أجل هذا التحليل فإننى أقول إنه كابوس.

إلحاح اللحظة التى ولدت هذا المؤتمر الصحفى داخل نفس جويدو سوف يصبح أعظم من خلال استغراقه المستسلم للنوم. إن ذلك على الأرجح هو المكان الذى يرى فيه المرء موته، ولقد أظهر جويدو – فى المشهد الأول – ميله للكوابيس. ماذا عن المؤتمر الصحفى الحقيقى الذى وعد به المنتج؟ لقد حدث، لكننا لم نره أبدًا.

- اللقطة الأولى فى هذا التتابع الأول من الفصل الثالث هى كشف قوى عن العظمة الكاملة للبرجين، والعدد الهائل من السيارات فى مقدمة الكادر يشهد على القوة الجاذبة لهذا الحدث. ليس من الغريب أن جويدو – فى اللقطتين التاليتين – يقاوم الحضور بقدر ما يستطيع. الكاميرا تصور إذعان جويدو من الخلف، وتدفعه، و"تزغده" بشكل حثيث بالقرب من البرجين.

- يستغرق هذا التتابع أربع دقائق ونصف الدقيقة، ويحتوى على ٤١ لقطة. اللقطات الثلاث الأولى والتى ذكرناها سابقًا متسقة من الناحية الأسلوبية مع بقية الفيلم، ولكن بدءًا من اللقطة الرابعة يصبح الأسلوب أكثر حرية، سواء فى إعداد المشهد أو حركة الكاميرا. هناك إحساس تسجيلى بسبب الإيقاع المهتاج للمشهد، لكن الكاميرا تكون دائمًا على عجلات (دوللى)، والجو الفوضوى تم تصميمه جيدًا. هناك الكثير من التخطيط فى تصميم المشهد والكاميرا. دعنا نلق نظرة أقرب على اللقطتين الرابعة والخامسة من هذا المشهد اللتين تقدمان لنا الجو المهتاج والأسلوب الذى يصور هذا الجو.

- اللقطة الرابعة تمضى فى حركة تراكينج مع الصحفيين وهم يجرون إلى الأمام إلى لقطة متوسطة يقودهم الصحفى الأمريكى. هناك حجاب أبيض يتموج أمام الكاميرا، ويجعل القطع إلى اللقطة التالية غير ظاهر. اللقطة الخامسة هى التقاطة طويلة زمنيًا تتحرك بانوراميًا من اليسار إلى اليمين مع جويدو وهو يجرى من الصحفيين، وتستمر الحركة البانورامية، ثم هناك "تيلت" إلى الأعلى إلى الفرقة التى تعزف، ثم إلى الأسفل مع

حركة جويدو، وتستمر من اليسار إلى اليمين، وتتوقف، وقد هرب مؤقتًا من الصحفيين، ثم تتحرك من اليمين إلى اليسار إلى زوجته، وتمر بها، لتصبح الكاميرا محاصرة مرة أخرى بواسطة الصحفيين. القطع إلى لقطة سادسة: فى مواجهة مباشرة ولقطة قريبة للصحفيين (فى البداية حركة بانورامية، ثم تراكينج معهم وهم يصرخون بالأسئلة لجويدو). إننا نعتقد أن هذه اللقطة المهتاجة هى وجهة نظر جويدو، لكننا نراه بعد ذلك فى الخلفية إلى لقطة واسعة، محاصرًا بمجموعة أخرى من الصحفيين. إن هذا التغيير المفاجئ فى المنطق المكانى مثير للابتهاج، بل مثير لبعض منا، وهو على الأقل يثير الحيوية فى القصة لأنه ليس اختيارًا متعسفًا، وهو ليس مجرد استعراض من جانب فيللينى. إن ما يفعله هذا الانقطاع فى المنطق هو مضاعفة جوهر اللحظة: الحصار، ويجب أن يشعر المتفرج بذلك، ويجب أن نجعله ملموسًا له، ويجب أن يعده للطلقة الرصاص.

- كان كل لقطة من لقطات هذا المشهد حتى الآن لها إعداد كاميرا منفصل. ولكن الآن كما أشرنا سابقًا – وعندما يصبح المشهد ساكنًا، عندما لا تتغير المواضيع المكانية بين الشخصيات، فإن الأرجح هو تفكيك إعدادات الكاميرا إلى لقطات مونتاجية (أى أن إعداد الكاميرا الواحد يستخدم لتصوير عدة لقطات لها أماكن مختلفة من تتابع المشهد – المترجم). والمثال الواضح على هذا يحدث فى الحوار بين جويدو والمنتج. لاحظ فى هذه اللقطات الأربع أن الزاوية على كل شخصية تحتوى على العلاقات المكانية للشخصية الأخرى، أى أن الكاميرا تتوجه إلى أعلى إلى المخرج، وإلى أسفل إلى جويدو. (يبقى فيللينى مع اللقطة الأولى التى تنظر إلى أسفل على جويدو، حتى عندما يستدير المنتج مبتعدًا عنه. لا تظل العلاقات موجودة فى هذه الزاوية منطقيًا، لكن اقتصاديًا من الأفضل الاستمرار فيها لأنها تؤسس بقوة نظر جويدو إلى صورة لويزا فى

صورة الطاولة المنعكسة فى المرآة. ومرة أخرى فى اللقطة التالية ينتهك فيلليني المنطق (حتى لو كان منطق الكابوس) بوضع لويزا خلف الصحفيين.

- لقد افترضنا أنه عندما أعطى جويدو شيئًا - "إنه فى جيبك" - فقد كان مسدسًا، لكننا لم نره. لكن فيلليني يجعلنا نتأكد من أننا رأيناه من تحت الطاولة. لقد تم إعداد دخوله أولاً بسبب الصعوبة التى وجدها جويدو فى أن ينزعه من جيبه، ليجذب ذلك انتباهنا إليه حتى إن المسدس لن يحتاج إلا لكشف قصير حتى نراه.

- صورة أم جويدو وهى تتوسل إليه ألا يقتل نفسه قد أصبحت قوية تمامًا بابتعاد الكاميرا عنها، مما يجعلنا نشعر بأن قراره بالرحيل قرار نهائى.

الواقع:

- اللقطة البانورامية منخفضة الزاوية وهى تنظر إلى السقالات فى أعلى تعلن عن عودة الواقع. إنها صورة كئيبة، تتأرجح الأسلاك فيها، وتطلق صفاراتها، وينطلق صوت الريح. إنها الهزيمة. لقد فشل جويدو، وهذه اللقطة تصرخ بذلك.

- يتم الكشف عن دوميير بلطف، وكما فى مشهد المنتجع حيث كان يوبخ جويدو حول السيناريو الخاص به، فإن دوميير هنا شيئ مهم **يهمنا** أن نسمعه.

- على القطع من دوميير فى السيارة إلى جويدو خارجها، فإننا نرى أن جويدو مشغول. **إنه لا يزال يحاول أن يحل مشكلته!** وعندئذ، وفى قدرية كاملة، تسقط إحدى السقالات وتتحطم على الأرض، معلنة لنا: "**كل شيء انتهى**". ليس هناك ما يمكن كسبه بالبقاء هنا، وجويدو يعرف ذلك، ونحن أيضًا. إنه يركب السيارة.

- في السيارة، يستمر دومييه في انتقاداته اللاذعة، لكن جويدو لا يستطيع قبول أن كل شيء انتهى، **ولا نحن أيضًا**! إننا نريد من جويدو أن يفعل شيئًا! إننا نتعاطف معه! لكن ماذا يمكننا أن نفعل؟ إن كل تلك الأفكار تدور في ذهننا، لأن **أغلبنا** مندمج عاطفيًا في نتيجة الفيلم. (من المستحيل أن تصنع فيلمًا يجد الجميع أنه مفهوم). **ثم تأتي الحركة إلى جويدو** التي تعلن أن جويدو لم يستسلم! إنه شيء مبهج.

التخيل:

- هناك تمييز هنا بين ما أسميته التخيل الإبداعي (الذي استخدمه جويدو لكي يحاول أن يحل مشكلة قصته)، وبين ما يحدث الآن. إنه ليس الشيء ذاته، فهذا لم يعد يأتي من الصراع، إنه الآن مستلهم، حدسي، إنه الإبداع في أعلى مستوياته. وهو يدفع الفنان تحت تأثير قوته.

- كما أن فيلليني يقر بأن شيئًا مختلفًا هنا؛ حيث إننا في الواقع وفي مخيلة **في وقت واحد**، وفي اللقطة نفسها. إن جويدو يتلقى الإلهام من ملهمته، وسوف يفاجأ، ونحن أيضًا. لقد دار الخيال الإبداعي في مداره بفضل عناد جويدو الذي لا يمكن إنكاره، لكن عندما وصل إلى المدار لم يعد جويدو قادرًا على التحكم فيه، والعواطف الناشئة عن ذلك لا يمكن التنبؤ بها. إن جويدو في اللحظة تمامًا، وهو **يستجيب** للاوعيه، **ويعتنق** المادة الخام الجديدة التي عرضت له، **ويتعلم** منها، وفي النهاية **يعطيها شكلاً** ببراعته الفنية الكاملة كمخرج.

- مع دخول المهرجين الأربعة وجويدو الصغير يلعبون موسيقى نينو روتا، والتي سوف تصبح فيما بعد أضخم عندما تعزف الأوركسترا، فإن الخيال يكتسب صعودًا كاملاً. لم يعد هناك مزيد من القطع إلى جويدو في الواقع. لاحظ أن الأوركسترا تدخل في صورة مألوفة: البرجين.

- النمرة الكبرى، نمرة النهاية، الحدث، إنه لا يحدث فقط. لقد تم إعداد المسرح بشكل جيد، وتم تجميع المشاركين. إننا نراقب جويدو وهو يفكر: "ماذا تفعل بهم؟"، ونحن نتساءل السؤال ذاته. إن براعة جويدو، مقترنة مع حرفته الإخراجية، تتولى الأمر، وفى التقاطة ممتدة هائلة مع براعة التصميم تبدأ نمرة النهاية.

- هذه الالتقاطة تبدأ مع جويدو واقفًا فى حلقة السيرك وهو يتأمل. ثم تدخل الفرقة من الجانب الأيسر من الكادر، ويصبح جويدو مخرجًا بالمعنى الكامل. إن تصميم إعداد المشهد والكاميرا فى هذه الالتقاطة الواحدة يستحق الدراسة. إنه يعطى إحساسًا قويًا بأنه أكثر من لقطة لأن هناك تنويعًا كبيرًا فى حجم الصورة المتغير دائمًا. ثم يأتى الكشف الكبير عن السلم، وتأخذ موسيقى روتا ضخامة عندما تعزفها الأوركسترا كاملة ليبدأ استعراض لكل المشاركين فى حياة جويدو، وهم يأتون فى صف طويل من أعلى. إن تلك ذروة رائعة لنهاية هذه اللقطة المعقدة والموحية وجدانيًا.

- يبدأ فيللينى هذا المشهد فى ضوء النهار، لكنه يمضى إلى الليل من أجل صورته الأخيرة. إنه يفعل ذلك، ببراعة، بإعدادنا من خلال دخول مصابيح الإنتاج فى الكادر حتى لو لم يكن الظلام قد حل. وعندما تقفز الكاميرا خلف الدائرة الراقصة يكون لا يزال هناك ضوء النهار، ولكن فى اللقطة الثانية من خلف الراقصين، التى تؤسس لمرور الزمن مع تغير الموسيقى، يكون الليل قد جاء.

- تقليل دائرة الإضاءة فى الصورة الأخيرة يوصل الموتيفة البصرية إلى نهايتها ويكملها.

مـــلخص:

في صيف عام ٢٠٠٠، أعطيت محاضرة في اليونان لمجموعة من الكُتَّـــاب والمخرجين الأوروبيين، وقد قمت بتحليل هذا الفيل بذات الطريقة التي قمـــت بهـــا هنا. وعندما انتهيت أتى أحدهم لي، قال لي إن المحاضرة كانت راقية ومفيدة، لكن ما أدهش هذا السينمائي الشاب هو حماسي الشديد للفيلم. وعلق هذا السينمائي على المتعة التي كنت أشعر بها، ليس بالقدر نفسه تجاه القصة (لقد رأيت الفيلم ما يزيـــد على خمسين مرة)، ولكن تجاه سيطرة فيلليني الإخراجية الكاملة التي تقترن بخياله غير العادي مما ساعد فيلليني في أن يرتقي إلى ذرى فنيـــة لـــم يرتـــق إليهـــا إلا القليلون. دون تقييم لهذه الحرفة ذاتها والفرحة بهـــا – الحرفـــة الـــسينمائية فـــي تفاصيلها، والعلم الذي يدعم الفن – فإن من غير المرجح أن تـــستطيعوا الارتقـــاء بأنفسكم، أو حتى محاولة ذلك.

الفصل الثامن عشر

الأساليب والأبنية الدرامية

الأفلام – مثلها مثل الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والرقص، والمسرح، فكلها أشكال فنية – تأتى فى أشكال وأحجام مختلفة. وهذا الكتاب يركز على الشكل السردى/الدرامى للسينما، لكن من الواضح أنه فى هذا المجال أيضًا توجد تنويعات كثيرة. وفى هذا الفصل سوف نكتشف بعضًا من هذه التنويعات المتجسدة فى أساليب الأفلام وأبنيتها الدرامية.

الأسلوب:

كما ذكرنا سابقًا، فإن هناك فرقًا مرهفًا ودقيقًا بين الأسلوب والتصميم، لكن هذا الفرق يستحق التمييز. يمكن تعريف الأسلوب بأنه **معالجة** التجسيد البصرى للقصة، بينما يمكن تعريف التصميم بأنه **الخطة**. إن لـ "الحظة" معنى واضح وغير ملتبس، وقد قدمنا منهجًا لمثل هذا التخطيط في هذا الكتاب. لكن ما المقصود "بالمعالجة"؟ إن لها فى هذا السياق معنى متضمنًا غامضًا، ومع ذلك فإننى أشعر بأن التعريف الأدق والأشمل لكيفية **عمل المخرج** مع الأسلوب، خاصة الأسلوب **الخاص** بالفنان. وقد تكون جذور الأسلوب غامضة وضبابية وغائمة، على عكس التصميم الذى يتضمن التجسيد والوضوح والفهم. وتأتى الأساليب الأصيلة عادة من المخيلة الإبداعية التى تكمن فى لا وعى الفنان. والأسلوب الشخصى ليس شيئًا يمكن "تعلمه"، وعندما يتم الكشف عن أسلوب أصيل، فإنه يصبح غذاء للآخرين، ويمكن إدماجه بواسطة المخرجين المستقبلين فى تصميماتهم.

وهناك استثناءات ملحوظة لمولد الأسلوب، ففى حالة حركة "دوجما ٩٥" كانت الكاميرا المحمولة والإضاءة الطبيعية أسلوبين يتم إملاؤهما عن طريق الفكرة

الذهنية التى تنبع من موقف سياسى. وبعد الحرب العالمية الثانية، كـان المناخـان السياسى والثقافى فى إيطاليا يقفان إلى جانب محنة الفقراء، ولقد توافق مع افتقـاد معدات الإضاءة، والاستوديوهات المجهزة (لقد كانت تـستخدم مـأوى للاجئـين)، ونقص الفيلم الخام، مما أدى إلى الحركة المعروفة باسم الواقعية الجديدة التى كانت أفلامها تعتمد أساسًا على التصوير فى مواقع خارجية، واسـتخدام ممثلـين غيـر محترفين، وتفضيل اللقطات الطويلة زمنيًا. أما فى فيلم جيم جارموش "غريب فـى الجنة"، فإن المشاهد المكونة من التقاطة واحدة قصيرة، منفصلة عن بعضها بفترات من الشريط الأسود، فقد كان يمليها قيود الميزانية، وتم تصوير الفيلم مـن بـواقى إنتاج أفلام أخرى.

وفى الحقيقة أن عديدًا من المخرجين الذين وجدوا أنفسهم فى قيـود زمنيـة (فى خطة الإنتاج – المترجم) اضطروا إلى الاستغناء عن كثيـر مـن إعـدادات الكاميرا فى تصميماتهم الأصلية، ليلجأوا إلى الالتقاطات الطويلة الممتدة التى تسمى عادة اللقطة المشهد (لقطة واحدة تصور كل الحدث فى مشهد، سواء بكاميرا ثابتة، أو الاعتماد على إعداد وحركة الكاميرا لتصوير الحدث). ومن ناحية أخرى، فـإن هناك مخرجين آخرين يتألف أسلوبهم الشخصى من لقطات مشهد طويلة وممتدة.

وبصرف النظر عن الظروف التى تمليها المواقف خارج الأسباب الفنيـة، فإن العامل المحدد للأسلوب هو متطلبات القصة التـى تـتم روايتهـا. إن قـصة رومانسية تروى بطريقة مختلفة عن قصة إثارة، وفيلم أكشن يروى بطريقة مختلفة عن دراما نفسية، وذلك اعتبار أساسى بالنسبة لمعظم الأفلام. وبعض المخـرجين "يخترعون" أسلوبًا متفردًا لقصة محددة، والمثالان الواضحان على هذا همـا "قتلـة بالفطرة" (١٩٩٤) لأوليفر ستون، و"الخوف والاشمئزاز فى لاس فيجاس" (١٩٩٨) لتيرى جيليام وبعض العناصر التى يستخدمها أوليفر ستون لكى يـوحى بمفارقـة الواقع فى هذا التناول الهجائى لافتتان المجتمع بالقتلة، نراها فى زوايـا الكـاميرا

غير المعتادة، والقطع المتبادل السريع بين مختلف أنـــواع وأشـــكال الفـيلم الخـــام (٣٥ مم ألوان، فيديو بالأبيض والأسود)، وتغيير الأشكال فى الصور، والتغيير فى سرعات الكاميرا، والتلاعب بالصورة من خلال الطبع والتحريك. كمـــا أن ألـــوان أضواء النيون التى تعبر عن الهذيان فى لوحات روبرت ياربر قـــد أثـــرت فـــى التجسيد البصرى عند تيرى جيليام، من أجل تحقيق تأثير أدوية الهلوسة فى الوعى البشرى، وهكذا قام جيليام ومدير تصويره نيكولا بيكورينى بتأكيـــد تـــأثير يـــاربر باستخدام وهج الإضاءة المقبل من مصدر غير محدد، وذوبان الألوان فى بعـــضها بعض، ومستويات الإضاءة التى تزيد وتنقص من خلال اللقطة، والزوايـــا بالغـــة الاتساع، وتغيير الأشكال والألوان.

وهناك عامل مهم آخر يمكن أن يؤثر فى الأسلوب، وهو رؤية المخرج عن العالم، فعالمه الخاص تولد عن الثقافة التى تربى فيها، والمواقف النفسية المحـــددة التى خلقتها هذه الثقافة. وبعض المخرجين يقولون نعم لكل شىء – إنهـــم يحبـــون الحياة – بينما هناك مخرجون آخرون محافظون فى مواقفهم، والعالم بالنسبة لهم قد لا يكون مكانًا ودودًا، وربما كان باردًا وخطرًا، وهذا الموقـــف يمكـــن أن يتخلـــل أسلوب الفيلم. لقد أشرت إلى الاختلاف بين فيللينى وبيرجمان، وكيف أن مواقفهمـــا تجاه العالم قد أثرت فى أسلوبيهما، وفى الوقت ذاته فإن هذه المواقف أثـــرت فـــى القصة التى اختار كل منهما أن يرويها.

الأسلوب البصرى: السردى .. الدرامى .. الشاعرى:

السمة الأساسية للأسلوب البصرى السردى هى أن هناك الحد الأدنـــى مـــن تجسيد الحدث بواسطة الكاميرا. إن الكاميرا لا تؤكد لكنها تعامل كل الحدث بقـــدر متساوٍ إلى حد ما من الوزن الدرامى. أما فى الأسلوب البصرى الدرامى فإن هناك

"دفعًا" للحدث من خلال مزيد من التجسيد للنبضات السردية، وعادة مـا يـصاحب ذلك كادرات "قوية"، أى لقطات تحتوى علـى تـوتر درامـى **فـى حـد ذاتهـا.** أما الأسلوب البصرى الشاعرى فيقدم حركات كاميرا هادئة ومنـسابة، ويـستخدم أحيانًا الحركة البطيئة، وفى الأغلب تصاحبها الموسيقى. والعديد مـن المخـرجين يستخدمون مزيجًا من الأساليب السردية والدرامية فى الفيلم نفسه، بينما هنـا عـدد أقل من المخرجين يغزلون كل الأساليب الثلاثة معًا فى فيلم واحد.

تنويعات الأبنية الدرامية:

الأفلام التى ناقشناها سابقًا: "سيئة السمعة"، و"استعراض ترومان"، و"ثمانيـة ونصف"، كلها تحتوى على البناء ذى الفصول الثلاثة: حياة عادية، نقطـة هجـوم، وحدث متصاعد فى الفصل الثانى، وعواقب هذا الحدث فى الفصل الثالـث. ومـع ذلك فإن هناك أشكالاً أخرى، وأكثرها انتشارًا ما أسميه بناء **المظلة**: حيث قصص متعددة وشخصيات كثيرة توضع تحت "مظلة" الفكرة، مثل "أطفال صغار" (٢٠٠٦) لتود فيلد، أو عمود فقرى مثل "هانا وشقيقاتها" (١٩٨٦) لوودى آلـين، أو المكـان مثل "ناشفيل" (١٩٧٥) لروبرت آلتمان. وهذه الأنواع الثلاثة كثيرًا ما تتداخل فـى الأفلام، لكن كلاً منها يخدم فى توحيد حدث الفيلم. (آمل أن يكون قد أصبح واضحًا كيف أن من المفيد للمخرج أن يفهم البناء الأساسى للسيناريو، وكيف أن هذا الفهـم ضرورى لتشكيل وتمازج عناصر الحدث).

ومن أجل استكشاف الأسلوب والبناء، فقد اخترت أحد عشر فيلمًا لا يجمـع بينها سوى الاختلاف فى مظهرها الخارجى. وبعض هـذه الأفـلام تعتبـر مـن الكلاسيكيات، وكلها حصلت على التقدير النقدى، وكلها نالت النجـاح الجمـاهيرى العالمى. وإننى أقترح أن تقرأ تعليقى على كل فيلم قبل وبعد أن تشاهده.

قصة طوكيو، ياسوجيرو أوزو

(١٩٥٣، اليابان)

البناء الدرامى:

على الرغم من أن القصة تم تنظيمها فيما يمكن أن يسمى البناء ذا الفصول الثلاثة، فإنها تختلف إلى حد كبير عن الأفلام الثلاثة التى سبق لنا تحليلها فى أنه لا توجد هنا شخصية رئيسية تقود الحدث فى القصة، وليست هناك شخصية واحدة تجسد وظيفة الخصم، وبدلاً منه يوجد **العالم** حيث يعيش الزوجان العجوزان (نسميهما الأم والأب)، والذى يقدم الحدث الرئيسى فى الفيلم الذى يعيش الزوجان **رد الفعل** تجاهه. (الحدث المهم الوحيد الذى يقومان به فى الفيلم كله هو الرحيل عن طوكيو فى موعد أسبق مما توقعه أبناؤهما). إن هذا العالم الأوسع ضرورى لأن نروى هذه القصة، وهو لا يتألف فقط من أبناء وأحفاد الزوجين العجوزين، إنه شاسع بما فيه الكفاية لكى يشتمل على اكتئاب أحد الأصدقاء، وأثار الحرب التى انتهت مؤخرًا، والمجتمع المتغير لما بعد الحرب. إن العجوزين هما الوسيلة التى تأخذنا فى رحلتنا إلى هذا العالم، وهما يظلان المركز العاطفى للفيلم حتى قرب نهاية الفيلم، حتى تصبح نوريكو – زوجة ابنهما المتوفى – هى مركز الفيلم. والسبب فى أننا نستطيع أن نجرى هذا التحول العاطفى بهذه السهولة هو أن الأب والأم أرادا أن تصبح نوريكو سعيدة، وبالفعل فإنهما أعطياها تصريحًا بالبحث عن السعادة. إن أملهما فى سعادة نوريكو يقف فى وجه عدم إمكانية تحقيق هذه السعادة داخل عالم الفيلم، حيث تسأل إحدى الشخصيات: "أليست الحياة مخيبة للآمال؟"، وتجيبها شخصية أخرى: "أخشى أن تكون كذلك". ومع ذلك، وضد كل العقبات، فنحن أيضًا نقف إلى صف سعادة نوريكو.

ونقطة الهجوم، أو الحدث المؤثر فى الفصل الأول، يحدث عندما يخبر الابن الطبيب كلاً من الأم والأب بأنه مضطر إلى تركهما ليزور مريضًا. والمشهد الطويل الأخير فى الفصل الأول يأتى عندما تسير الأم وأصغر أحفادها خارج المنزل. إنها تسأل: عندما تصبح طبيبًا فإننى أعجب أين سأكون عندئذ؟"، وينتهى هذا المشهد مع لقطة عامة لهما، ثم قطع إلى الأب يراقبهما من المنزل. إن لدينا الآن "إحساسًا" بما تدور حوله هذه القصة، ونكون قد اندمجنا عاطفيًا مع الشخصيتين. إننا نحبهما، ونريد أن يكونا سعيدين. ويبدأ الحدث المتصاعد للفصل الثانى فى محل التجميل، وينتهى مع الأم ونوريكو وهما تخرجان من شقة نوريكو ذات الغرفة الواحدة، تاركتين الراوى (الكاميرا) بداخل الشقة. ويبدأ الفصل الثالث فى محطة القطار فى طوكيو.

ومن المثير للاهتمام من الناحية الدرامية أن عواقب رحلة الأب والأم فى الفصل الثانى – أن تصبح الأم مريضة – تحدث بعيدًا عن الكاميرا من خلال ردود أفعال العائلة، وردود الأفعال هذه تتماشى مع تيمة الفيلم – والتيمة هى المبدأ الأساسى الذى ينظم هذا الفيلم – التى يشار إليها فى اسم الفيلم. وعلى الرغم من أن القصة تضرب بجذورها فى شخصيات محددة، ونحن نهتم كثيرًا باثنتين على الأقل من هذه الشخصيات – فإن القصة تتسامى فى النهاية فوق حياة الأفراد، وتمتد لتشمل حياة مدينة بأكملها وأمة، والوجود الإنسانى ذاته.

الأسلوب:

راوى الفيلم هو أكثر راوٍ سوف نقابله فى نزعته المحافظة. إن الكاميرا لا تتحرك أبدًا، إلا فى استثناءات نادرة، وهى فيما عدد محدود من اللقطات موضوعة على ارتفاع ثلاثة أقدام من سطح الأرض، وهو الارتفاع الذى يقارب شخص عادى جالس على حصيرة فى منزل يابانى. إن أوزو يستخدم قيود الأنحاء الضيقة

من هذه المنازل لخلق تكوينات هندسية قوية، لكن أوزو هو أستاذ استخدام "التابلوه"، أى تجميعه للشخصيات فى كادر ثابت، وهو ما يجب أن نلاحظه جيدًا، لأنه يعلمنا الكثير حول قوة وجمال الأسلوب البصرى المقتصد عندما يستخدم لقصة ملائمة. (التابلوه هو فى الأساس ذات تكنيك اللقطة الرئيسية فى تصوير مشهد، والذى يستخدم "كأساس" يمكن للراوى أن ينطلق منه للمشهد الذى يصوره. وبسبب التكوينات الشكلية التى يستخدمها أوزو، وزمن هذه اللقطات "الرئيسية"، وبسبب قوتها الجمالية، فإننى أميز لقطات أوزو).

وفى حالات نادرة يمكنك أن تعتبر أن أوزو استخدم إعداد المشهد لكى يجسد ماديًا وجسمانيًا ما يدور بداخل الشخصيات. إنه يستخدم فقط لكى يصور الحدث الضرورى، مثل الدخول والخروج ونقاط الحبكة الرئيسية، ومثل ترتيب المنزل استعدادًا لاستقبال الضيوف. إنه يحدد الوحدات الدرامية، ويجسد النبضات السردية من خلال الكاميرا، بواسطة تغيير حجم أو زوايا الصورة، ونادرًا ما تتحرك الكاميرا. وفى العادة، وبداخل كادر ساكن، يتم خلق التوتر الدرامى من خلال زمن الأفعال البسيطة، مثل الإعداد لرحلة، الاستلقاء للراحة، أو الركوع بجانب أم محتضرة.

واللقطات الأولى من الفيلم تخبرنا بأشياء قليلة. وفيما يخص القصة، فإننا نعلم أننا فى مكان ريفى، ويتم تقديم القطار الذى يلعب دورًا مهمًا. ومن الناحية الأسلوبية فإن الكاميرا الساكنة يتم تقديمها. وفى المشهدين الداخليين الأولين يتم تقديم العناصر الأخرى من الأسلوب، ثم تثبيت هذه العناصر: ارتفاع الكاميرا، التابلوه الذى يحتوى بداخله على "فراغات" سوف تملأ بدخول شخصية ما، والطريقة التى سوف يستخدمها الراوى لتصوير القصة (القطع المونتاجى)، والأكثر أهمية فى هذه العناصر: إيقاع القصة. إننى أقترح عليك أن تشاهد هذين المشهدين الداخليين الأولين بعناية، وتتأكد من فهمك للسبب فى استخدام أوزو لكل قطع

مونتاجى، (النبضة السردية). سوف تكتشف أنه إما كان يريد "تأطير" نبضة أداء للتأكد من "فهمنا" لها (سواء كانت علاقات ديناميكية أو عالمًا نفسيًا أو نصًا فرعيًا لسطر من سطور الحوار أو لحدث ما)، أو لأنه كان يقدم شخصية جديدة أو وحدة درامية جديدة.

لقد تم تقديم الأب والأم فى الفيلم باعتبارهما زوجين لأنهما يحتلان الكادر نفسه. وكل شخصية مهمة فى الفيلم يتم تقديمها بشكل منفصل فى الكادر الخاص بها، حتى لو كانت معظم الشخصيات قد دخلت الفيلم فى تابلوهات جماعية.

لماذا هذا الزمن الطويل للزوجين العجوزين وهما يعدان لسفرهما؟ لأن هذا الزمن لا يساعد فقط فى بناء العلاقات الديناميكية الدافئة بينهما، لكنه يبنى أيضًا التوقع.

وفى انفصال يضع أوزو فى الأغلب الكاميرا فى المحور تمامًا، وهو ما يعطى أحيانًا مظهر نظر الشخصيات إلى الكاميرا. وفى بعض الأحيان فإن خطوط البصر تصبح خاطئة تمامًا – أى غير صحيحة من ناحية اللغة السينمائية. إننى أعتقد أن تلك أخطاء، غير مهمة فى التأثير الكلى لهذه القصة، وأنا أشير إليها فقط بسبب طبيعة هذا الكتاب.

"البعض يفضلونها ساخنة"، بيللى وايلدر (١٩٥٩)

البناء الدرامى:

يستخدم الفيلم البناء التقليدى ذا الفصول الثلاثة ولكن مع اختلاف واحد رئيسى، أن هناك بطلين: جوزفين (تونى كيرتس) ودافنى (جاك ليمون).

(الأسماء النسائية هنا تشير إلى قيام البطلين بالتنكر فى شخصية امرأتين – المترجم). وعلى الرغم من أن مشاهد تونى كيرتس مع شوجار (مارلين مونرو) تبدأ فى أن تحمل مزيدًا من الحدث الدرامى، فإنها مسألة درجة فقط وليست مسألة وظيفة درامية. وهناك أيضًا صراعان منفصلان: الاختباء من العصابة (صراع خارجى) والعثور على الحب (صراع داخلى). وعندما يتقاطع الصراعان عند نهاية الفيلم يبلغ التوتر ذروته.

تخبرنا الموسيقى – المصاحبة للعناوين على الفور – بأن هذا الفيلم كوميديًا. هناك تكشف مدهش من عالم العصابة قبل دخول البطلين إلى الفيلم (على منصة الفرقة الموسيقية). إن هذه البداية تؤسس لقدرة الراوى على أن يمضى مع شخصيات أخرى غير البطلين. ويتم التعامل مع البطلين باعتبارهما واحدًا حتى تشعر شوجار بالفضل تجاه دافنى لأنها تحملت مسئولية زجاجة الويسكى التى تحطمت. وسوف يكون لكل من دافنى وجوزفين لحظاتهما مع شوجار فى القطار، ولكن لأن هذه القصة ليست عن مثلث العشق، فإن دافنى سوف تخرج من الصراع بذكاء وسوف تكون لها قصة حبها الخاصة. وحقيقة أن دافنى سوف توافق على أن تخرج فى موعد غرامى مع مليونير عابث سوف تكون صعبة على الهضم فى العالم "الحقيقى"، ولكن مع طابع هذا الفيلم فإننا نقبل بتصديق ما نراه على الشاشة. إننا فى الكوميديا نملك رخصة أوسع بكثير لنتعامل مع المصادفات.

النهاية مفتوحة، ونحن – كمتفرجين – لا نطلب حل كل شيء، بما فى ذلك زواج دافنى المعلق، حتى لو كان العاشق يعلم أنها رجل. وبالنسبة إلى العالم الذى تم خلقه لهذه القصة، نحن راضون تمامًا، وتحويل كل الأشياء إلى المنطقية سوف يفسد طابع الفيلم.

الأسلوب:

كما فى معظم الكوميديات، قدم وايلدر أغلب الحدث فى كادر واسع – حيث الكثير من "الهواء". إن أفعال إحدى الشخصيات محاطة بجو كامل، وبردود أفعال

الشخصيات الأخرى. أما اللقطات القريبة فتستخدم على نحو متناثر. إن ذلك يمنع الكادر من أن يقتل النكتة بواسطة التأكيد عليها أكثر من اللازم. وبالحفاظ على طابع هذا الراوى المتحفظ الهادئ، يجسد وايلدر النبضات السردية، من خلال تغييرات الزاوية أو حجم الصورة بشكل متناثر ونادر. كما أنه عندما يصور الحدث فإنه يفضل إعداده فى التقاطات طويلة وبكاميرا منسابة. والمثال على هذا يحدث فى الفصل الأول عندما نكتشف بطلينا وهما يلعبان فى الفرقة، ثم تنظر الكاميرا فى حركة "تيلت" إلى أعلى من الشارع لنكتشف أن البطلين ينزلان من مكان الهروب من الحرائق. ولأن من الضرورى أحيانًا بالنسبة إلى وايلدر أن يتأكد من استيعابنا لنقاط معينة فى الحبكة، فإن قدرة الراوى على تجزئة الحدث قد تم تأسيسها مبكرًا، كما حدث فى المشاحنات، سير البطلين على كعوبيهما فى اتجاه القطار، زجاجة الويسكى المربوطة إلى ساق شوجار.

ووايلدر يتعامل مع البطلين ببراعة، حيث يتم تقديمهما فى الكادر نفسه على منصة الفرقة الموسيقية، وبعد ذلك يكونان دائمًا فى الكادر نفسه، حتى تبتسم شوجار لدافنى التى تتحمل مسئولية زجاجة الويسكى التى انكسرت، وبعد ذلك يتم تصوير دافنى وحدها للمرة الأولى. إن هناك قطعًا للحبل السرى هنا، وهو مهم تمامًا لتواصل القصة.

والحركة البانورامية الخاطفة تستخدم من جوزفين وشوجار على اليخت، للانتقال إلى دافنى والمليونير العابث يرقصان التانجو فى الملهى الليلى، ثم العودة مرة أخرى، وهى أداة فعالة فى ربط البطلين معًا. إن القطع المونتاجى المباشر من هذا إلى ذاك لن يولد إحساس الارتباط بينهما. وهناك وظيفة أخرى للحركة البانورامية الخاطفة عندما تستخدم كانتقال يخفف المادة المعلوماتية عند تصوير أحداث متوازية، خاصة عندما لا يكون هناك **اتصال عاجل** بين حدثين منفصلين. (هناك فى الأعمال الكوميدية رخصة أكبر فى الخروج عن المألوف من الناحية الأسلوبية، وهو شىء لم يكن مقبولاً باعتباره غير ملائم للحظة كما فى الأعمال الدرامية).

"معركة الجزائر"، جيللو بونتيكورفو

(١٩٦٥، فرنسا)

البناء الدرامى:

البناء الدرامى للفيلم – فيما عدا بداية ونهاية اختفاء بطل الفيلم على لابوانت خلف الحائط المزيف – يعتمد على تسجيل التتابع الزمنى للأحداث الحقيقية، وتلك نقطة ضعفه ونقطة قوته. فالتتابع الزمنى – فى حد ذاته– ليس دراميًا، بل يمكن أن يكون لا دراميًا.

هناك سمة تشبه أن تقول دائمًا فى هذا الفيلم: "وبعد ذلك حدث كذا"، وهو ما لا يثير فينا الحيوية باعتباره عملاً روائيًا. وما يعطى الفيلم قوته هو اعتقادنا أن الشخصيات كانت موجودة حقًا، وأنها تصرفت بالطريقة التى حدثت فى الفيلم. تخيل فقط قوة القصة لو كانت الشخصيات والأحداث قد تم تجسيدها فى الواقع – كما هى الحال فى أفلام سينما الحقيقة التسجيلية، فسوف تكون بالغة التأثير.

وبسبب الالتصاق الشديد بالتتابع الزمنى، والأكثر أهمية هو أنه بسبب محاولة رواية القصة كلها والصراع فيها من كلا جانبى هذا الصراع، وإعطاء شخصيات عديدة حقها فى أن تروى وجهة نظرها، فإن البناء أصبح بالضرورة مجزأ ومبنيًا على فقرات. ولأن الشخصيات تختفى من الفيلم لفترات طويلة من الزمن – خاصة بطل الفيلم – فإن من الصعب علينا أن نملك اقترابًا عاطفيًا من أى شخصية. ومع ذلك فإننا نراهن عاطفيًا على قضية جبهة التحرير الجزائرية، إننا نريد لهم الانتصار فى تحررهم من الفرنسيين. ومع ذلك فإننى أعتقد أن معظمكم سوف يشعر بالانفصال عن أحداث الفيلم فى أجزاء كثيرة منه. وهناك أجزاء عديدة – خاصة الزمن المخصص لقائد قوات المظلات الفرنسية – هى مادة

معلوماتية فى طبيعتها (كل التعليق من خارج الكادر فى الفيلم هو مادة معلوماتيـــة) وليست مثيرة دراميًا، إننا نحصل فيها فقط على المعلومات. ومرة أخرى لو كـــان هذا الفيلم تسجيليًا حقيقيًا، ولو كانت المادة نفسها قد تم تصويرها مع القائد الفرنسى الحقيقى، فسوف يكون الفيلم آسرًا، لكن مجرد إعادة خلق الأحـــداث التاريخيـــة - بصرف النظر عن إثارتها للاهتمام - سوف تفشل فى دعم اندماجنا معها، والسبب الأكبر فى هذا هو أننا خارج رءوس الشخصيات. إننا فى أغلب الوقت نرى سطح الأشياء، ولا نشعر بالحياة الداخلية للشخصيات.

ومع ذلك، فإن هناك مشاهد قد بنيت من خلال بعض الأنواع الدرامية التـــى سبق لنا استكشافها، وهذه المشاهد هى الأكثر فى إثارة الاهتمـــام، ويبـــرز منهـــا مشهدان - الأول هو اختبار على فى إطلاق النار على الشرطى، فهو مشهد درامى كامل من ثلاثة فصول، حيث يتم إعطاء على التعليمات فى الفـــصل الأول، وهـــو يحاول تنفيذ الاغتيال فى الفصل الثانى، وهنا إطالة درامية حقيقية، حيث الامتـــداد باللحظة لكى تستوعب وتعطى كل التوتر الدرامى المتضمن فى الموقف. ثم يـــأتى الفصل الثالث، حيث يطلق النار على الشرطى، ويكتشف أن المسدس فـــارغ. إننـــا نندمج فى هذا المشهد كله تمامًا لأننا نتوقع ما يحدث ونشارك فيه، ونأمل ونخاف. وهناك مشهد آخر ممتد وبالغ الفاعلية فى خلق التوتر الدرامى والاندماج العـــاطفى - لأن له أيضًا بداية ووسط ونهاية - ويسمح لنا بالمشاركة فى تكشف الأحـــداث، وهو مشهد قيام النساء بزرع القنابل.

الأسلوب:

قام بونتيكورفو بعمل عظيم فى اختيار الممثلين للأدوار، وفى إعداد الأحداث (خاصة فى مشاهد المجاميع الكبيرة) وفى خلق إحساس التشابه مع الواقع. وكـــان استخدامه لكاميرا الأسلوب التسجيلى عند تصويره لأفعال العرب موائمًا للأصـــالة الكلية للفيلم. وبالنسبة لى فإن الصوت السردى الثـــانى - التغطيـــة "الكلاســيكية"

للجانب الفرنسى من الأحداث – هو صوت صادم، فليس هناك سبب درامى لوجود صوتين سرديين، والصوت الثانى يقتلعنا من العفوية التى يتسم بها الصوت الأول.

إن عفوية السمة التسجيلية واضحة فى حقيقة أن الراوى لا يعرف ما هو على وشك أن يحدث بعد ذلك، لذلك فإنه ليس كلى الوجود وكلى المعرفة. إن أفضل ما يفعله الراوى هنا هو أن يتوقع ما سوف يحدث. وهذه العفوية هى ما يعطيها بونتيكورفو بالكاميرا **حتى لو كان يعلم بالضبط ما سوف يحدث**. ما سمات هذا الراوى؟ السمة الأولى هى أنه مرن ومستعد لأن يذهب إلى أى مكان وهو يحمل الكاميرا على يده، لذلك فإن الكادر "يتنفس"، وهناك إحساس بأن الحدث "يتم التقاطه وهو يطير"، واللقطات خارج البؤرة والتكوينات غير الدقيقة تساعد فى تجسيد ذلك. ليست هناك لقطات تراكينج أو على رافعة، وعندما تكون هناك كاميرا ثابتة فإنها تكون على حامل، **فى اللحظات الملائمة لذلك**.

وبالقرب من نهاية الفيلم، تصبح الكاميرا أكثر حركية فى الأسلوب، عندما تنتفض الجماهير العربية بشكل تلقائى، وهذا ما يقدمه بونتيكورفو بقوة، إن الكاميرا فى حالة حركة دائمة، وهى تنساب فى كامل قوتها، وهناك مزيد من اللقطات خارج البؤرة والبانورامية الخاطفة، ويصبح القطع المونتاجى صادمًا أكثر، بل و"غير متقن"، والصور غير "لطيفة"، فما يجرى غير لطيف. إن هذا مشهد منفذ ببراعة، وربما كان الأرجح أنه سبب الإعلان فى بداية الفيلم عن أنه ليست هناك لقطات إخبارية مستخدمة فى صنع هذا الفيلم.

هناك صوت سردى آخر فى الفيلم، وهو الكاميرا الخفية فى مشاهد القائد الفرنسى. إننى أعتقد أنه كان سوف يصبح أكثر أصالة إذا كانت هذه الكاميرا قد أعطيت صوتًا مميزًا، خاصًا بما هو لقطات مختلسة.

هناك أيضًا صوت ذاتى غير ضرورى لذلك يبدو متعسفًا، وهو رؤية القائد الفرنسى عندما ينظر من خلال نظارته المقربة.

"أحمر"، كريستوف كيسلوفسكى

(١٩٩٤، بولندا، فرنسا، سويسرا)

البناء الدرامى:

هذا هو الفيلم الأخير من ثلاثية الألوان: "أزرق"، "أبيض"، "أحمر"، وهو أيضًا الفيلم الأخير قبل موت كيسلوفسكى قبل الأوان. إنه أكثر سردية (روائية) فى الطابع والبناء منه درامية، ويركز على الجماليات والاهتمامات الثقافية أكثر من الحالات النفسية، وعلى الغموض أكثر من الوضوح. وعلى الرغم من أن التيمة الرئيسية للإخاء واضحة بما فيه الكفاية؛ فإن الهارمونيات المحيطة توحى بعالم أكثر تعقيدًا بكثير.

يبدو الفيلم محتويًا على فصل أول كلاسيكى. إن لدينا بطلة هى فالانتين، حيث يتم تقديم حياتها العادية: صديقها الغيور، الجار، العمل، وهناك حدث يؤثر فى الأحداث وهو الكلب، وهناك علامة استفهام تثار عند نهاية الفصل الأول: ماذا سوف يحدث للعلاقة بين القاضى وفالانتين؟ وينتهى الفصل الأول عندما تقول فالانتين للقاضى: "توقف عن التنفس"، ويجيبها: "فكرة جيدة". ويبدأ الفصل الثانى مع اكتشاف فالانتين أن القاضى يتجسس على جيرانه، وتبدأ فى حدتها المتصاعد حيث تجبر القاضى فى النهاية على أن يراجع تصرفه ويغيره، ويعتنق نظرة جديدة للحياة. ولكن ماذا عن أوجست، جار فالانتين؟ كيف يتلاءم داخل هذا البناء؟ هل هو مرآة، أم نسخة أكثر شبابًا من القاضى؟ هل خيانة صديقته له هى خيانة صديقة القاضى؟ ما الوظيفة الدرامية أو السردية لصديق فالانتين الغيور؟ إن هذه الأسئلة تبقى مفتوحة، كما هى الحال بالنسبة إلى السؤال الأكبر الذى ثار طوال الوقت، ويأتى إلى الذهن عند النهاية الأخيرة للفيلم: هل استمرار فالانتين وأوجست مسألة قدر، أم مصادفة أم تدخل سحرى من القاضى؟ هنا فإن عواقب

فعل فالانتين لا تؤدى بشكل حتمى للنهاية إلا إذا كان هناك قدر أو سحر، أو تدخل إلهى بسبب أفعال فالانتين الطيبة عندما صالحت القاضى على الحياة.

ودون الصراع الواضح الذى رأيناه فى الأفلام الأخرى التى ناقشناها فى هذا الكتاب، ودون العالم النفسى الذى تعيشه الشخصيات لحظة بلحظة ويكون متاحًا لنا، ومع الأحداث والعلاقات الغامضة، فإن فيلم "أحمر" ينجح فى اندماجنا على مستوى عالٍ جدًا. لماذا؟ إننى أصر على أن ذلك يعود إلى رؤية كيسلوفسكى الشاملة عن الحياة، وهى الرؤية التى تتخلل كل كادر من هذا الفيلم، مقترنة ببراعة سينمائية كاملة. دعنا الآن ننظر إذا ما كنا نستطيع الكشف عن بعض من أسراره.

الأسلوب:

فرانك دانييل، الذى أهديت له هذا الكتاب، أخبرنى بأن هناك بعض المخرجين تكون رؤيتهم الشخصية كافية لكى تضفى الوحدة على الحدث فى أى فيلم، وهذا ينطبق بالتأكيد على كيسلوفسكى. كيف تتبدى هذه الرؤية فى هذا الفيلم؟ أولاً وقبل كل شيء من خلال اللون الأحمر الذى يتم تقديمه على الفور، ويتخلل الفيلم كله. ماذا يقدم؟ بالنسبة لى، فإنه يساعد فى خلق جو عدم الراحة، وعدم السكون والهدوء، والعاطفة – كل شيء على عكس الهدوء والسلام والسكينة، التى تحاول فالانتين أن تجدها. إن هذا يجعلنا واعين– على الدوام– بالتيار الخفى طوال الفيلم الذى يرفع احتمال الخطر، بل الموت.

فى أول مشهد من الفيلم – مشهد المكالمة الهاتفية، فإن الراوى الموضوعى يحاكى سرعة ومسافة المكالمة، فهو يقدم العفوية والعلاقة الغامضة اللذين يشكلان سياق بقية الفيلم. وبسرعة يزيد كيسلوفسكى الغموض تعقيدًا بالقطع المونتاجى إلى أوجست (جار فالانتين)، هل هو الذى يجرى المكالمة؟ إننا يجب أن نعمل بسرعة لكى نفهم، وبعد ذلك يقدم كيسلوفسكى المفاتيح التى تتيح لنا أن نفهم. إننا نقوم بوضع

أجزاء الصورة "جنبًا إلى جنب" على نحو ذهنـــى، وهــذا التجميـــع لــشظايا البنـــاء القصصى هو إحدى المتع الجمالية التى نستمدها من هذا الفيلم. ويجعلنا كيسلوفـــسكى مستمرين فى ذلك طوال الفيلم، بأن يضعنا فى منتصف المشاهد حيث لا نعلــم أيـــن نحن ولا ماذا يجرى. وصورة فالانتين الفوتوغرافية هى أحد الأمثلة على ذلك.

إن كيسلوفسكى يزود قصته بتدخلات من العالم الخارجى فى مشاهد عادية، وبذلك فإنه يذكرنا على الدوام بالتهديد المترصد فى عالم يمكن أن يكون خـــــطرًا. إنه يفعل ذلك مبكرًا مع ضوضاء الطائرة المروحية التى تغزو شقة فالانتين حتـــى إنها يجب أن تغلق النافذة حتى تمنعها. كذلك فإنها يجب أن تغلــق بــاب المــسرح عندما تأتى العاصفة. وهناك أيضًا الحجر الذى ألقى إلى نافذة القاضـــى، والغـــراء الملتصق بباب فالانتين. إن هذه الأشياء تذكرنا باللحظات التى يعيشون فيها، وتردد أصداؤها بداخلنا، وتزيد القصة عمقًا.

إن لكاميرا كيسلوفسكى الحرية فى أن تتحرك حيث تريـــد. وهنـــاك إعـــداد كاميرا فى المشهد الأول – المكالمة من مكان بعيد – وهو المشهد المحصور فـــى شقة فالانتين، فالكاميرا تتحرك إلى النافذة حين تقول فالانتين: "إنه الربيع بالخارج"، كأن الكاميرا تتنبأ بحركة البطلة إلى الكادر، بما يعلن عن وجود راوٍ فى أى مكان. والكاميرا/ الراوى تقوم دائمًا بربط الحيوات التى تتقاطع معًا بالصدفة، وعادة مـــا تصنع ارتباطًا بين شخصية وأخرى من خلال لقطة بانورامية أو لقطـــة تـــراكينج. وحرية الكاميرا لا تمتد فقط إلى محاكاة سريان التيار الكهربائى فى سلك الهـــاتف، بل السباق مع كرة بولينج، وهذه الحركة الأخيرة تدعم تـــدفق الـــسرد عنـــد أحـــد الانتقالات. ويمكن للكاميرا الموضوعية أن تعلق على الحاضر، بأن ترينا عواقـــب الماضى، مثلما تتراجع من القاضى عندما يقول لفالانتين إنه اعترف علـــى نفـــسه، وتتحرك الكاميرا بسرعة إلى غرفة أخرى حيث نكتشف الزجاجة المكسورة فـــوق مكتب الكتابة.

وعندما تدخل فالانتين منزل القاضى للمرة الثانية، نرى دخولها من خلال وجهة نظرها الذاتية، ثم تخطو داخل وجهة نظرها الذاتية، لتتحول اللقطة إلى صوت الراوى الموضوعى، ويتابع الراوى فالانتين للحظة قصيرة، ثم يتركها ليندفع إلى القاضى الجالس إلى مكتبه. إن الصوتين الذاتى والموضوعى يتبادلان هنا، وهو ما يعكس بشكل مادى إحدى التيمات الأساسية للقصة.

وأصغر اللحظات وأقلها أهمية – أو هكذا تبدو – تصبح محملة بالمعنى من خلال توقف الكاميرا عند إحدى الشخصيات، وهذا ما ينطبق بشكل خاص على انتباه الكاميرا لفالانتين، وبسبب هذا الانتباه فإننا نحاول أن ندخل إلى رأسها، لكننا لا ننجح فى العادة. فعالمها النفسى ليس متاحًا لنا دائمًا، ومع ذلك، وبسبب الجو العام لعالم الفيلم؛ فإننا نفهم **شيئًا** ما، حتى لو كنا قادرين على أن نصنع مفهومًا ذهنيًا عنه، على الأقل فى اللحظة التى نعايشه.

وعلى الرغم من أن أسلوب كيسلوفسكى سردى/ شاعرى أكثر من كونه دراميًا، فإنه يستخدم العناصر الدرامية عندما تكون ملائمة لقصته، وهو بذلك يخلق تشويقًا ملموسًا للمتفرج. فالإطالة تستخدم لجعل فالانتين تذهب وتدخل إلى منزل القاضى للمرة الأولى، عندما تحضر الكلب الجريح، ومرة أخرى فإن إطالة الزمن تستخدم عندما يتسلق أوجست جانب أحد المبانى ويكتشف صديقته فى الفراش مع رجل آخر.

هناك عناصر أخرى حيوية فى أسلوب كيسلوفسكى، داخلة فى بناء السيناريو، وأصبحت مرهفة من خلال المونتاج، مثل توزيع المادة المعلوماتية السردية المجزأة من خلال الفيلم كله أو الجمع بين صورة وأخرى بواسطة التجاور، مما يدفعنا – على مستوى ما – إلى أن نصنع ارتباطات. وفى العديد من الحالات تكون هذه الارتباطات تحت مستوى الوعى، أو – على الأقل – تحت مستوى قدرتنا على فهم معناها حتى مرحلة لاحقة من الفيلم، حين تكتمل العملية السردية.

يستخدم كيسلوفسكي الكشف القوى، وأقواها هو وجه فالانتين على لوحة الإعلانات بينما زحام المرور فى مقدمة الكادر. إن تلك نتيجة بالغة الرهافة للمعادلة السردية التى تتألف من ثلاثة عوامل: جلسة التصوير الفوتوغرافى + اختيار الصورة الملائمة + مكالمة هاتفية من المصور الفوتوغرافى = لوحة الإعلانات.

"جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو"، ستيفن سوديربيرج (١٩٨٩)

البناء الدرامى:

هذا الفيلم مثال على بناء المظلة، حيث العمود الفقرى أو الحدث الرئيسى لإحدى الشخصيات الرئيسية هو الذى يوحد الأحداث الرئيسية للشخصيات الأخرى. وفى هذه الحالة فإن العمود الفقرى لشخصية آن "يغطى" الأعمدة الفقرية لزوجها جون، شقيقتها كاندى، صديق زوجها من أيام الجامعة جراهام. والعمود الفقرى عند آن هو "أن تجد حلاً لعدم رضاها عن حياتها"، والمتسبب عن عدم رضاها الجنسى، لكن ذلك ليس إلا علامة على مشكلة أكبر فى حياتها، كما هى الحال فى الشخصيات الثلاث الأخرى.

هناك حدث متوازٍ فى البداية الأولى للفيلم، نراه مع حوار متداخل، وهو يساعد فى أن نؤسس علاقات متبادلة بين هذه الشخصيات الأربع، وفى الوقت ذاته يعطى الراوى رخصة أن يذهب مع أى منهم. (فى فيلم وودى ألين "هانا وشقيقاتها" ١٩٦٨، كان العمود الفقرى لشخصية ميكى - التى لعبها ألين - هو مظلة الأعمدة الفقرية لشخصيات الأخرى).

وداخل هذا البناء الشامل، هناك تنظيم من ثلاثة فصول للحدث، ليس للشخصية الرئيسية فقط، وإنما **لكل شخصية**. (أيًا كان البناء، يجب أن يكون الحدث ناتجًا عن سبب ما، ومتصاعدًا وله عواقب، وذلك إذا كنت تجعل المتفرج مندمجًا من البداية حتى النهاية). والفصل الثانى يبدأ مع القطع المونتاجى إلى الفيديو الأول (حدث متصاعد)، وعواقب الفصل الثالث تبدأ مع الحركة البانورامية إلى جون من "الجليد" على شاشة التليفزيون بعد الفلاش باك.

والمشهد الطويل لعملية التسجيل الذى يدور بين آن وجراهام، يتم تصويره كفلاش باك، مما يساعد فى أن يوضع فى سياقه بواسطة معرفة جون به وغضبه. إنه يزيد مخاطر المشهد. أما إذا كان قد ظهر فى تتابعه الزمنى؛ فإنه لم يكن ليمتلك القوة مثلما رأيناه كفلاش باك.

الأسلوب:

هناك قدر كبير من حرفة الإخراج يتبدى هنا فى فيلم ساكن من الناحية المكانية (الناس فى معظم الوقت جالسون ويتحدثون، وهم يتحدثون كثيرًا عن الماضى)، ومع ذلك فإن هناك قوة دفع سردية دائمة. إن هذا يحدث فى الأغلب بواسطة الراوى الموضوعى، فيما أسميه **الأسلوب الانتقائى**. وبناء الجملة عند سوديربيرج وتجسيده لكل مشهد، يتحددان عن طريق متطلبات المشهد وليس بواسطة جماليات تسود الفيلم كله. وليس هذا نقدًا بأى حال، فالعديد من كبار المخرجين المعاصرين يستخدمون مثل هذا الأسلوب.

يستخدم سوديربيرج كاميرا متحركة، فبالإضافة إلى تجسيد واضح من خلال المونتاج، لكى يحافظ على حيوية القصة، وهو يجد على الدوام طرقًا مختلفة لإضافة الحيوية على مشاهد ساكنة من الناحية المكانية، ولكنه أيضًا – عندما تسمح المشاهد – يجمع بين الكاميرا وإعداد واقعى شبه تلقائى لحركة الممثلين، ودعنا الآن ننظر إلى بعض من الطرق المحددة والمتنوعة التى يستخدمها سوديربيرج لكى يحافظ على اندماجنا مع القصة.

المشهد فى غرفة المعيشة فى منزل آن، حيث يتحادث جراهام وآن للمرة الأولى ، ويتم تجسيد المشهد فيما أسميه الأسلوب التقليدى، ولكن عندما **يعود** من ذهابه الأول إلى الحمام – "وهو إنذار زائف" – تصور الكاميرا المشهد من زاوية عالية، وتجذب انتباهنا لغرابة سلوكه. ثم عندما **يخرج** جراهام إلى الحمام لمرة الثانية، فإن الكاميرا تؤكد هذا السلوك الغريب بلقطة أخرى من زاوية عالية، هذه المرة بينما آن تجلس على الأريكة. من الواضح لنا – بسبب استخدام سوديربيرج لهذه النبضة السردية غير الملتبسة، أنها أيضًا واعية بأن هناك شيئًا غريبًا فى هذا الرجل.

وفى مشهد العشاء الذى يلى ذلك، يستخدم سوديربيرج كاميرا متحركة تقوم فى النهاية باستبعاد الزوج خارج الكادر لبقية الوحدة الدرامية، حتى عندما يتحدث إليه أحد مباشرة. والوحدة الدرامية الأخيرة لهذا المشهد تتأكد ويتم تصويرها بزاوية بالغة الارتفاع، مما يجعل المشهد يتسرب بإحساس التباعد بين الرجلين.

إن سوديربيرج لا يفعل أبدًا أكثر مما يجب أن يفعله، وبهذا الاقتصاد يصبح المشهد العادى مثيرًا للاهتمام، مثل جراهام وآن يتفرجان على شقة خالية فى مشهد يتم تصويره فى التقاطة واحدة، باستخدام التكوين الهندسى للمكان ليساعد فى خلق إحساس بحركة سردية.

هناك مشهدان يصوران الطريقة التى يستخدم بها سوديربيرج المكونات الدرامية لأحد المشاهد مع إمكانات مكان محدد، لكى يصمم حركة الممثلين والكاميرا. المشهد الأول فى شقة سيندى والذى يحدث بينها وبين آن، ويحافظ سوديربيرج على المرأتين منفصلتين لفترة ممتدة من الزمن، محافظًا على آن فى مقدمة الكادر، لكى يجسد ما هو داخلى فى علاقتهما الديناميكية. والمشهد الثانى عندما تقوم سيندى بزيارة غير متوقعة لشقة جراهام، حيث "تلتصق" بمنطقة المدخل، مترددة فى التقدم أكثر. وعندما تتقدم فى النهاية وتتحرك **داخل** الغرفة لكى

ترى مجموعة شرائط الفيديو، فإن ذلك يعلن عن تغيير كبير في العلاقات الديناميكية، وأن شيئًا سوف يحدث بين هاتين الشخصيتين. إنه مشهد طويل، ويغير سوديربيرج ببراعة المكان من أجل جلسة التصوير، ومن خلال الجلسة يغير إعداد الحركة مرة أخرى، إن جراهام يجلس على الأرض، بينما تنام سيندى فى وضع الجنين على الأريكة. لقد تأسست بينهما حميمية يمكن أن نلمسها. ثم يأتى قطع مفاجئ لرحيل سيندى.

كما أن سوديربيرج ينوع الإيقاع بين المشاهد. ففى المشهد الذى يلى جلسة التسجيل، عندما تنهى سيندى من ممارسة الجنس مع جون يتم تصوير المشهد كله فى ثلاث لقطات قريبة.

والمثال الرائع على العالم النفسى وقد تحول إلى سلوك يمكن تصويره، يحدث عندما تكتشف آن أقراط سيندى فى المكنسة الكهربائية. إننا لا نفهم فقط أنها عرفت، ولكننا نفهم أيضًا مشاعرها عندما عرفت.

"هل سنرقص؟"، ماسايوكى سو

(١٩٩٦، اليابان)

البناء الدرامى:

يعمل السيد سوجياما محاسبًا، وهو بطل هذا الفيلم، أما ماى الراقصة الجميلة فتمثل الخصم، على الرغم من أن هذه ليست قصة حب لأن الضوابط والمعايير هنا أكبر. ولكى تروى مثل هذه القصة؛ فإن من المهم للراوى أن يترك البطل ويبتعد عنه، وهذه القدرة تتأسس بعد المونتاج الأول من الفيلم الذى يؤسس للحياة العادية للبطل، وعندما يغادر إلى عمله، تبقى الكاميرا مع زوجته وابنته وهما تتناولان الإفطار.

وهناك بناء من ثلاثة فصول ينظم الحدث، ولكن لأن الفيلم يمضى فى العديد من الحبكات الفرعية مع شخصيات ثانوية؛ فإن الخط الفاصل بين الفصل الأول والفصل الثانى مشوش، لكن ذلك لا يضر بالقصة. (البناء ذو الفصول الثلاثة لا يعنى إجبار القصة على أن تدخل قالبًا صلبًا وغير مريح، لكن هذا البناء يخدم كخريطة طريق للحدث المتطور).

وبعد أن يدخل الجميع الفيلم، بمن فى ذلك أووكى (زميل العمل ذو الباروكة)، ينتهى الفصل الأول مع أول مشهد فى قاعة الرقص، عندما يجرب سوجياما نفسه فى الرقص ويفشل. إنه يشعر بالهوان، ويجلس، وتبقى الكاميرا مصوبة عليه، ويثور سؤال: هل سوف يستمر؟ الحدث المتصاعد فى المشهد التالى (سوجياما يرقص وهو يرتدى بيجامته)، يليه على الفور بحث الزوجة عن مخبر سرى، وهو ما يبدأ به الفصل الثانى. هذا الحدث المتصاعد ليس فقط بواسطة سوجياما، ولكن زوجته أيضًا، هو السبب فى أننى أحدد هذا باعتباره بداية الفصل الثانى. قد ينتظر البعض حتى ترفض ماى دعوة سوجياما على العشاء، وهى "فظة" تجاهه، بما يثير السؤال نفسه: هل سوف يستمر فى الرقص؟

هناك مشهد قبل نزول العناوين له هدفان فى وقت واحد: أن يضع الجو الاجتماعى للفيلم فى مواجهة الرقص، وأن يقدم لنا مكانًا مهمًا سوف يدور فيه مشهدان فلاش باك لشخصية ماى، كما أنه سوف يستخدم كعلامة نهاية لمشهد العناوين.

قام المخرج ماسايوكى سو بكتابة السيناريو، وهو يستخدم معرفته بحرفة الإخراج فى بناء السيناريو ليكتب مشاهد كاملة مؤلفة من لقطة واحدة. إن كل صورة قوية وغير ملتبسة تقدم إحساسًا بمرور الزمن مع التقدم فى دروس الرقص. وفى الحقيقة أن كل الزمن الفيلمى "مشوش" بمهارة فائقة حتى إنك لا تشعر بالزمن الحقيقى الذى استغرق عامًا كاملاً، ومع ذلك عندما تذكر فى النهاية هذا الزمن الحقيقى فإنه يبدو قابلاً للتصديق تمامًا.

الحدث الأول فى الفصل الثانى يحدث عندما يتطوع سوجياما أن يكون رفيق الرقص مع تويوكو عندما يغمى عليها خلال البروفات. والذروة الأخيرة للحدث فى الفصل الثانى تحدث بعد أن يدوس سوجياما على فستان تويوكو، ويرى زوجته وابنته ترحلان من مسابقة الرقص. والفصل الثالث – أى عواقب الحدث فى الفصل الثانى – يبدأ فى منزل سوجياما بنهاية زائفة: لقد أقلع سوجياما عن الرقص. وبالطبع فإننا نعرف عند هذه اللحظة – أو على الأقل نأمل – أن هذا ليس حقيقيًا، وهذا ما سوف يتضح بالفعل بعد ذلك.

يجب أن نلاحظ مشهدى الفلاش باك المستخدمين هنا، وكلاهما يولدان مزيدًا من الاهتمام، على الأقل لأن ماى ترويهما للسيد سوجياما، إنها تروى فى الحاضر ولذلك دافع ملح، بما يجعل الماضى وثيق الصلة باللحظة وليس مجرد مادة معلوماتية. كما يجب أن نلاحظ أيضًا أن كل شخصية – بمن فى ذلك ابنة سوجياما – لها مسارها الدرامى الخاص بها.

الأسلوب:

أسلوب المخرج سردى فى أساسه، فى الجانب الأكبر من الفيلم، وهو يقدم الحدث بشكل واضح، ولا يؤكد عليه إلا عندما تكون هناك ضرورة درامية. ولأن ما تريده الشخصيات يكون واضحًا جدًا ودائمًا وخارجيًا، ففى أغلب الأحوال لا يضطر "سو" للتأكيد على جوهر اللحظة. إن هذا لا يعنى أنه تخلى عن مسئوليته فى أن يروى القصة بشكل مؤثر فى المتفرج، على العكس، فإنه يستخدم "ترسانة" المخرج عندما تتطلب القصة ذلك فقط، وهذه القصة الهادئة يتم الكشف عنها دون أن يبالغ المخرج فى ذلك. دعنا نرى كيف استخدم بعضًا من هذه الترسانة.

سرعان ما يؤسس سو صورة مألوفة لنافذة مدرسة الرقص من زاوية منخفضة، وهذه الزاوية سوف تستخدم أيضًا داخل القطار وعلى محطة القطار.

وبعض الشخصيات الثانوية – خاصة ابنه سوجياما، وأووكى (زميل العمل ذو الباروكة)، وتاناكا (الرجل الضخم) – لها دخول غير مباشر فى الفيلم، بكلمات أخرى فإنها تدخل فى صمت هذا الفيلم الهادئ حتى لا تطغى على القصة. وعندما يحين وقت ظهورها، وتكشف عن وظيفتها الدرامية؛ فإنها تكون مستعدة لذلك. (لشخصية تويوكو أكثر دخول غير مباشر).

وفى الدرس الأول للرقص، يستخدم سو وجهة نظر سوجياما لكى يجعل افتتانه بشخصية ماى داخليًا، وكذلك خيبة أمله فى العمل مع الراقصة الأكبر. إن صورة ماى تأتى دائمًا فى لقطة قريبة متوسطة من وجهة نظر سوجياما، ووجهة النظر "العادية" تلك تؤسس لوجهة نظر "قوية" تظهر فى مسابقة الرقص الأخيرة، عندما تصيح ابنة سوجياما للمرة الثانية: "بابا!"، ويدير سوجياما جسده، ويبحث، إن وجهة نظره تحاكى حركته، الحركة البانورامية الخاطفة فى اتجاه ثم فى اتجاه آخر.

وكما أشرت فإن سو يحاكى قصته "فقط" بتصوير أفعال الشخصيات بشكل واضح، لكن هناك مرات قليلة حيث يطيل اللحظات على نحو درامى، حتى لو امتد ذلك إلى مشهد كامل. وهذه الإطالة تأخذ أشكالاً مختلفة. إنه يستخدم مثلاً الحركة البطيئة ليطيل اللحظة عندما يدوس سوجياما على فستان ماى. وبعد ذلك، فى مشهد الحفلة – وهو المشهد الأخير من الفيلم – يطيل سو قيام ماى باختيار رفيق الرقص فى هذه الليلة، وهو يستخدم ١٨ لقطة لكى يطيل هذه اللحظة العجيبة، ولكى يستخرج مزيدًا من الدراما فإنه يقفز على المحور بين سوجياما وماى بعد اللقطة من أعلى، وتنتهى هذه الإطالة عندما تقول ماى: "هل سنرقص؟".

وكما سبق ذكره، فى الجزء الخاص بالبناء الدرامى؛ فإن معرفة سو بحرفة المخرج عززت السيناريو الذى كتبه وتحكمه فى العديد من المشاهد المؤلفة من لقطة واحدة، ليصهر عوالم سوجياما المتعددة فى تجاور بارع من الصور غير الملتبسة التى تم مونتاجها معًا ببراعة وإحساس قوى بالإيقاع. وأحد المشاهد

يوضح ذلك بشكل خاص، وهو المشهد الذى يبدأ بقدمى سوجياما تحت مكتبه، يتدرب، ثم فى قاعة الرقص، ثم ماى وهى تراقبه يتدرب على محطة القطار، ثم زوجته تتدرب على خطوات رقص من مجلة، ثم سوجياما جالسًا فى قطار يتدرب، ثم فى مكان مفتوح، وسوجياما يرقص فى رشاقة وأسلوب خاص، يراقبه مخبران سريان. وهناك مشهد رائع آخر يستخدم هذا الأسلوب الرشيق، عندما توافق ماى على تدريب سوجياما وتويوكو، فاللقطة الأولى من المشهد هى سوجياما على دراجة، وهى اللقطة التى تأتى بعد ابتسامة ماى فى موافقة على مهمة التدريب، ويستمر المشهد فى إطالة عملها مع سوجياما وتويوكو مع الإظهار المقتصد تمامًا للتقدم الذى يتم إحرازه. إن هذا المشهد الأسلوبى يؤسس الفلاش باك الأول، عندما كانت ماى طفلة صغيرة فى بلاك بول. إن الفلاش باك يولد مشهد اعتراف طويلاً بين ماى وسوجياما، وهذا المشهد الممتد يستمد الكثير من قوته من ثلاثة تصميمات مميزة ولكن متكاملة، تتلاقى معًا فى أسلوب سردى ودرامى شامل.

لقد اتخذ سو قرارًا أسلوبيًا بسيطًا ومهمًا معًا، فى تصوير نمر الرقص. لقد كان يعرف أن عليه إظهار الرقص فى بعض الأحيان فى جسد الراقص من رأسه حتى إصبع قدمه، حتى يمكن أن نستمتع به، لكنه كان يفهم أيضًا أن عليه أن يجزئ الرقص من أجل أهداف درامية وسردية (الأيدى وحدها، الأقدام وحدها). وقد تم تقديم هاتين الإمكانيتين فى حصة الرقص الأولى.

"الاحتفال" توماس فينتربيرج

(١٩٩٨، الدنمارك)

البناء الدرامى:

تندرج هذه القصة بسهولة تحت بناء المظلة الذى رأيناه فى "جنس، أكاذيب، شريط فيديو"، حيث إن الفعل الرئيسى لكريستيان يوحد بين أفعال الشخصيات

الأخرى. إن كريستيان – وهو المركز العاطفى للفيلم – لا يوحد أفعال الآخرين فقط، لكنه يولد ويقود الحدث الرئيسى فى الفيلم كله "الكشف عن السر القذر الذى سمم قلب عائلته".

ليست هناك تقسيمات واضحة فى حدث الفيلم إلى فصول، وما يمكن اعتباره البداية – أو التأسيس – بالغ الطول. ماذا يحافظ على قوة الدفع السردية التى يظهرها هذا الفيلم؟ العامل الأول: هو كريستيان واللغز الذى يبدو كأنه يستقر فى قلب وجوده. والثانى: هو الأسلوب العصبى للراوى الذى يبدو كأنه يضفى على أكثر الأفعال عادية نوعًا من العفوية والعنف الكامن. والثالث: هو أن الجزء الأول من الفيلم يحتوى على طاقة دائمة بسبب الحدث المتوازى – القطع من مشهد إلى آخر قبل أن ينتهى أى من المشهدين بما يجعلنا نتنبأ بماذا سوف تنتهى المشاهد، وهى فى الوقت ذاته تغزل العائلة معًا بشكل مستمر، بما يجعل حياتها كعائلة ملموسة لنا. إن هذه الانتقالات المفاجئة – مشهد يتصادم مع آخر – تشبه انفجارات صغيرة. إننا لا نعلم أبدًا ماذا سوف يحدث بعد ذلك، وهناك داخل المشاهد انفجارات غضب صغيرة تتوقف قبل العنف الواضح مباشرة. وليست هناك نقاط حبكة مهمة من خلال المشهد الطويل للوصول إلى الفندق، والاستقرار فيه، وربما بسبب هذه الأدوات الدرامية فإن قوة الدفع السردية لا تضعف أبدًا.

وبعد مرور الوقت على بداية أى قصة؛ فإن الوعد بأن شيئًا ما سوف يحدث ليس كافيًا، فيجب أن يحدث شيء ما، وهنا يحدث قبل وعد أخير: الأب يعلن عن العشاء؛ وتتحرك الكاميرا إلى كريستيان، معلنة عن أننا لا نملك وقتًا طويلاً قبل أن يحدث هذا الشيء. وعندما يلقى كريستيان خطبته، يتحطم سد فى بناء القصة، وتبدأ نقاط الحبكة فى الفيضان: رئيس الطهاة يأمر بسرقة مفاتيح السيارة، ويصل صديق الأخت الزنجى، وتتم قراءة خطاب الأخت المتوفاة (الخطاب ذاته هو نقطة حبكة تم تقديمها قبل ذلك، بما يقدم قدرًا طيبًا من التشويق).

وكما فى البناء الكلاسيكى ذى الفصول الثلاثة، فإن الفيلم ينتهى بعواقب الحدث الرئيسى فى الفيلم: إن العائلة تدرك الحقيقة المفزعة.

تجب ملاحظة بعض نقاط الحرفة الدرامية. فعلى الرغم من أن الفيلم الخام يبدأ مع كريستيان، فإنه سرعان ما يحول وجهة نظره إلى مايكل فى السيارة، معلناً بصراحة أن هذا الراوى يملك حرية التجول من شخصية إلى أخرى. ومشهد العشاء – الساكن مكانيًا – يتم "تفكيكه" وتحليله إلى معركة، رقصة، المطبخ .. إلخ، بما يخلق توزيعًا دراميًا أكثر إثارة للاهتمام، مفككًا هذا "المشهد المحاصر فى ديكور واحد"، حتى يمكن أن يشكل الحدث كل "حركة" تتلوه.

والنوع الآخر من الواقع يتم تقديمه – زيارة كريستيان مع شقيقته التوءم المتوفاة – هو فى عالم آخر للوهلة الأولى، وأنا أشعر بأنه ناجح على هذا المستوى لأنه يأتى فى وقت ملائم، ونحن نقبله. ثم يحول السيناريو ببراعة هذا العالم الآخر إلى حلم كريستيان، لكن "واقع" الأخت المتوفاة يظل معنا.

الأسلوب:

تم تصوير هذا الفيلم بالفيديو الرقمى، ثم النقل إلى السليولويد. على الرغم من أن الأسلوب ينبع من الالتزامات بحركة "دوجما ٩٥"، فإننا سوف نراه بصرف النظر عن أية أهداف لحركة ما، لكى نرى أثر هذا الأسلوب فى القصة.

يتم تقديم الكاميرا المحمولة على الفور، حيث من الواضح تمامًا عدم قدرتها على الثبات. (يمكن للكاميرا أن تحمل بصورة أكثر ثباتًا، ليصبح الكادر أكثر دقة، حتى لو كانت كاميرا محمولة). إن هذه الكاميرا الحركية، القطعات المونتاجية المفاجئة، حركة الزووم بين حين وآخر، تخلق جميعًا جوًا مشحونًا بالعصبية، حتى لو كان يصور أحداثًا عادية، بما يترك توترًا عاليًا قد لا تحتويه الأحداث فى حد ذاتها. والأسلوب ذاته يبشر بالتوتر، ويبدو لى أن هذا السرد العصبى يمضى إلى

المبالغة فى بعض الأحيان، لكنه يعود إلى الهدوء فى الوقت المناسب لكى يصور بعض المشاهد فى أسلوب "كلاسيكى" إلى حد ما. هل هناك سبب لتغيير الأسلوب؟ نعم، وهو سبب بسيط. إن بعض المشاهد ليست مواتية للتفسير العاطفى، وعندما تجبر هذه المشاهد على الكاميرا العصبية فإنك قد تشوهها.

هناك مشهد غير مواتٍ للتجسيد العاطفى، وهو الذى يدور بين مايكل وزوجته عندما كانا يبحثان عن حذائه. (يكاد يتم تصوير مايكل دائمًا بكاميرا عصبية، بما يجعله سريع الاستثارة وإمكانية العنف). إن الكاميرا تزيد التنافر بين الزوج والزوجة، بما يجعل العلاقة الديناميكية بينهما ملموسة.

وعندما يحدث تزاوج بين الكاميرا والحدث، ويكون الراوى فى وسط الصراع؛ فإنه لا يمكن استخدام إعداد حركة الممثلين لجعل ما يدور صراعًا داخليًا (وبالطبع فإن هذا ليس مطلوبًا فى هذه المواقف، لأن العالم النفسى للجميع يكون متاحًا مباشرة إلينا). ومع ذلك فإن هناك حالات عندما يكون العالم النفسى لشخصية أو شخصيات أو العلاقة الديناميكية بينها، ضروريًا إعطاءها وتصويرها للمتفرج، وإعداد المشهد هو الطريقة الأقوى والأكثر فاعلية. والمثال الجيد على هذا هو مشهد "الحذاء". مايكل يطلب أن يتوقف النزاع، ويجلس الزوج والزوجة على حافة السرير، ويتم تصويرهما فى لقطة لاثنين. اللقطة تقول: "هدنة"، ومن هذه الهدنة يهاجم مايكل مرة أخرى، هذه المرة جنسيًا.

يستخدم فينتربيرج التابلوه (اللقطات الجماعية)، خاصة اللقطات من السقف، للتأكيد على نهاية المشاهد، واستخدام هذه اللقطات لإظهار عواقب المشهد، وفى بعض الحالات لتجسيد مزاج أو جو، كما فى مشهد غرفة التوأم المتوفاة، حيث يتم تصوير نزع الأغطية من على الأثاث من زاوية مرتفعة.

ويكشف فينتربيرج عن جغرافية المكان عندما يحتاجها. إن مايكل يجرى فى الفندق لكى يقابل أباه، فاللقطة لا تعطى فقط أثر عفوية اللحظة؛ لكنها تكشف عن

المكان، خاصة "ارتباط" أجزائه ببعضها بعض، وغرفه، كما أنها تؤسس الرحلة ذاتها التى سوف يقطعها كريستيان لاحقًا عندما يعود إلى العشاء.

وخشونة الإضاءة وحبيبات الفيلم – الملحوظة بشكل خاص عند عرض الفيلم على شاشة – تنجح فى هذا الفيلم، غير أنها لا تحقق مثل هذا النجاح فى قصص أخرى.

"المطلع على الأسرار"، مايكل مان (١٩٩٩)

البناء الدرامى:

يصور هذا الفيلم عالمًا مترامى الأطراف، يقطنه بطلان والعديد من الشخصيات الأخرى. وربما من الناحية التقنية فإنه يمكن وصف لويل بيرجمان (آل باتشينو) بأنه البطل، وجيفرى ويجاند (راسيل كرو) بأنه الخصم، لكن هذه التسمية تبدو بالغة القصور، كما سوف يبدو البناء المكون من ثلاث فقرات، ببساطة لأن الحدث فى هذا العالم متعدد الأبعاد لا ينطبق على هذه المصطلحات الدقيقة. وكما ذكرنا سابقًا، ففى حالات مثل هذه يكون من المفيد التفكير فى مصطلحات أوسع بالنسبة إلى البداية والوسط والنهاية (بتعبيرات أرسطو)، والتى لا تزال تقدم قاعدة تنظيمية للحدث، ولكن لتشمل على أحداث أوسع.

بداية الفيلم – الفكرة المنطقية فيه – طويلة ومعقدة، وتحتوى على الكثير من المادة المعلوماتية التى يمكن استخلاصها. وتنتهى البداية مع رسالة إلكترونية: "سوف نقتلك"، وبعدها مباشرة رصاصة فى صندوق البريد. إن الحدث والحبكة لكل من بيرجمان وويجان يتصاعدان من خلال الجزء الأوسط من الفيلم، وتصبح

المخاطر بالنسبة لهما أعلى. ولعبة النهاية فى الفيلم – أى عواقب الحدث كله – وبالنسبة إلى الجميع، تبدأ مع بيرجمان وهو يقود السيارة فى الجليد، باحثًا عن قصة جديدة. وحتى هنا فإن "قصة السجائر" تظل حية، وذلك علامة على أحد المبادئ المهمة العاملة فى هذا السيناريو: الحفاظ على كل الكرات فى الهواء (أى أن النهايات معلقة – المترجم). وهذا ما يحافظ على العالم الكامل للقصة حيًا، حتى عندما نبتعد عن شخصية بعينها لفترات ممتدة من الزمن. والقدرة على الابتعاد عن شخصية والاقتراب من أخرى، يتم تأسيسها على الفور بعد مشهد إيران مع القطع إلى ويجاند يترك مكتبه.

ومثل "معركة الجزائر"، فإن هذه قصة حقيقية، لكن هناك فرقًا كبيرًا. فى "معركة الجزائر" كانت هناك مسافة بين الفيلم والمتفرج، فقد كان الطابع صحفيًا، بينما الفيلم هنا يدعونا للدخول.فى رءوس الشخصيات. إننا نفهم عالمها النفسى لحظة بلحظة، لذلك فإن لدينا طريقة الوصول إلى مشاعرها. وهذا يحدث بسبب طريقة تأسيس السيناريو، فقد كان هناك التزام واعٍ بالاندماج العاطفى، الذى يصل إلى درجة الالتصاق الكامل بالشخصيات أحيانًا. وهنا يبدأ من سؤال أساسى يجب أن يطرحه كاتب السيناريو والمخرج على نفسه: عن ماذا تدور قصتى؟ والإجابة الأساسية هى أنها عن العلاقة بين بيرجمان وويجاند، وهذا هو الصراع الرئيسى فى هذا الفيلم.

الأسلوب:

كما أن السيناريو يلتزم بقصة مثيرة للاندماج العاطفى، فكذلك يفعل المخرج مايكل مان. إن أسلوبه الإخراجى هو ما أطلق عليه أنه "عضلى"، إنه يمسك بخناق المتفرج ولا يتركه أبدًا. ربما كان أحيانًا يخفف من قبضته، ولكن بشكل لحظى فقط، إنه يتركنا للحظة لكى نلتقط أنفاسنا. وهذا التنويع فى صوت الراوى، فى ارتفاع الصوت أو انخفاضه – إذا قورن بالراوى الشفاهى – يتم التحكم فيه طوال الفيلم بشكل رائع.

نبضة الموسيقى والمشهد الممتد فى بداية الفيلم يعلنان على الفور أننا أمام دراما مكثفة. كما أن "التقاط" ضوضاء الشارع بكاميرا الأسلوب التسجيلى يقول: "هذا حقيقى!". إن ذلك يستغرقنا، ويجعلنا نصدق أن الراوى يروى لنا الحقيقة، ويظل معنا هذا الإحساس طوال الفيلم. إن توماس مان يخرج كل أدوات المخرج لكى يروى لنا هذه القصة، فعلاوة على مشهد البداية الذى يطيله، يستخدم مان التجسيد الثقيل من خلال الزوايا المتعددة فى مشهد المقابلة التالى، ويقفز على المحور لكى يخلق التوتر. لقد جعلنا الراوى نشعر بوجوده، ويستمر فى ذلك باستخدام الحركة البطيئة لتصوير مغادرة ويجاند مبنى مكتبه، وهو ما يؤكده بالموسيقى الغريبة. هذا المزيج نفسه يستخدم فى المشهد التالى عندما يدخل ويجاند منزله. لقد تأسس عالم شبيه بالحلم، وهو نقيض عالم بيرجمان "الحقيقى" الصاخب. ومع ذلك فإن حالة الحلم هذه لا تبقى طويلاً؛ فنوبة الربو التى أصابت ابنة ويجاند يتم تصويرها بكاميرا عصبية محمولة على اليد، مما يجعل اللحظة تتشرب بإلحاح بالغ القوة.

ويستخدم مان كاميرا "تتنفس" فى المشاهد الأكثر "هدوءًا"، وسواء كانت محمولة على اليد أو على ستيديكام (كاميرا محمولة لكنها تعطى لقطات متزنة وغير مهتزة – المترجم)، فإنها تجعل المشهد مشبعًا بنوع من "الخشونة" التى يمتزج بالقطعات المونتاجية المفاجئة كما هى الحال فى السينما التسجيلية، وبذلك فإنها تخلق العفوية. فى أحد هذه المشاهد، يحاول بيرجمان الاتصال بويجاند عن طريق الفاكس، ثم يذهب إلى دليل الهاتف ويجد رقمًا ويجرى اتصالاً. وفى مشهد آخر، وهو مشهد ليس فيه تلك العفوية الكامنة، يستخدم مان كاميرا تتابع الشخصيات عن كثب لكى يتنبأ بما هو على وشك أن يحدث، إن زوجة ويجاند فى المطبخ تطهو العشاء، وتسمع إشارة من الكمبيوتر، وتذهب إلى البدروم لكى تكتشف رسالة البريد الإلكترونى على الشاشة: "سوف نقتلك".

وينوع مان تغطيته من مشهد إلى آخر؛ أنه يغير الطابع من خلال تغيير الأسلوب الذى يتم به تنفيذ المشهد. وهو يستخدم حركة كاميرا مرنة تمامًا لتصوير الحدث فى بعض الأحيان. وهذا المزج بين الأساليب، غير المتعسف على الإطلاق، يخدم دائمًا احتياجات كل مشهد فى علاقته بمجمل القصة، وهو ما يشبه التوزيع الأوركسترالى فى السيمفونية. وفى الحقيقة أن استخدام مان للموسيقى ليخلق الجو والعاطفة هو استخدام بالغ التأثير.

فى مشهد المطعم اليابانى، يستخدم مان نوعًا من التأكيد الثقيل، العديد من تغيرات الصورة، ومرة أخرى القفز فوق المحور للناحية الأخرى من الغرفة، وذلك لكى يجذب الانتباه إلى التوتر الكامن فى المشهد قبل أن يتم الكشف عنه فى الحدث.

ولعل الأداة الأسلوبية الأكثر وضوحًا هى استخدام مان لعدسة التليفوتو، وهى تستخدم من بداية الفيلم، وشيئًا فشيئًا نشعر بوجودها. وهى تفصح عن نفسها بوضوح فى الصور المحددة تمامًا التى ليست لها مقدمة أو خلفية (إن كليهما خارج البؤرة)، لذلك فإن اهتمامنا كله ينجذب إلى ما هو فى البؤرة. وهذا يتلاءم مع اهتمام مان الكبير بالتفاصيل: يد، حواف نظارات ويجاند. إنها ليست تفاصيل شاعرية وليست صورًا مجازية؛ لكن الحميمية التى نراها بها تترك مغزى يدفع اهتمامنا إلى ما وراء سطح المشهد. وفى أحيان أخرى فإن اهتمامنا يتوجه من مكان إلى آخر من خلال تغيير البؤرة فى الصورة نفسها باستخدام عدسات طويلة البعد البؤرى، وهو مثال آخر على كيفية إظهار مان لتحكمه الكامل فى وعينا وانتباهنا.

إننى لا أقصد القول بأنه لا يوجد شعر فى هذا الفيلم. إن هناك شعرًا، وهو إضافة قوية لما كان من الممكن أن يكون دراما واقعية بالغة القوة، والفيلم هو كذلك فى معظم الأوقات. لكن مان يتجاوز هذا النمط الفيلمى بأن يخلق فى بعض

الأحيان عالمًا أثيريًا، يشبه عالم الحلم حول ويجاند إن الصوت الواقعى يتراجع، ويحل محله موسيقى من عالم آخر، وتكون الصورة ملغزة تشبه الحلم، وتعكس الحوار الداخلى لويجاند: "هذا ليس حقيقيًا، إن ما يحدث لى ليس حقيقيًا". الصورة الأولى فى مضمار القيادة هى مثال على هذا العالم الآخر، ويحافظ على هذا العالم الذى يشبه الحلم حيًا طوال الوقت، كما هو عندما قام ويجاند بدعوة بيرجمان لكى يمضى معه إلى مدرسة ابنته. إن السماء تمطر بغزارة. وصور مساحات الزجاج الأمامى مع الصمت، تخلق هذا الجو من جديد. وهو يظهر مرة أخرى عندما يساق ويجاند إلى المحكمة مع عدد كبير من رجال الشرطة. وذروة هذا الاقتراب من العالم النفسى لويجاند هى تحول اللوحة الجدارية فى غرفة الفندق إلى هلاوس حول ابنته وهى تلعب. إن هذا ليس مهمًا فقط لكى نفهم اليأس العميق عند ويجاند، لكنه يبقى أيضًا على الابنة "حية" بسبب ظهورها فى نهاية الفيلم وهى فخورة بظهور أبيها على شاشة التليفزيون.

"الخط الأحمر الرفيع"، تيرانس ماليك (١٩٩٨)

البناء الدرامى:

مثل الكثير من الأفلام التى ناقشناها، وأكثر من معظمها، فإن هذا الفيلم هو ناتج الرؤية الشخصية للفنان الكاتب والمخرج تيرانس ماليك. إن هذا لا يعنى أننى أعتقد أنه فيلم أفضل، إنه يعنى فقط أن رؤية ماليك للعالم – العالم الذى يعيش فيه – تتخلل القصة، وهى رؤية واضحة ومتاحة للمتفرج.

تعتمد القصة على رواية جيمس جونز، إنها قصة فرقة تشارلى وسط آلام المعركة، وهى التى تعطى الفيلم حركته وقوة دفعه الدرامية. سر على الحافة،

وحاول أن تبقى حيًا، أن تبقى عاقلاً. ولكى يفعل ذلك، أضاف ماليك مستوى آخر، مستوى ساميًا، وقد يسميه بعض روحيًا. والفيلم يمضى فى سرد لا خطى قريب الصلة بالشعر. ومن المثير أن الكولونيل (نيك نولتى) يذكر الشاعر الإغريقى هوميروس ويقتبس منه إحدى قصائده الملحمية؛ لأن هذا هو ما يبدو أن ماليك كان يحاوله فى هذا الفيلم.

يتم تقديم العنصر اللا خطى أولاً، بما يسمح لنا بأن نصبح مهتمين به قبل تقديم الجوانب الأصعب من الحبكة التى يتم تقديمها برهافة. إننا نجد ويت يتحدث إلى الرقيب ويلش (شون بين)، وليست لدينا فكرة عن أن ويت فى إحدى قوارب الأسطول، لكننا نفهم ذلك، وهناك متعة جمالية فى أن نصل إلى هذا الفهم.

الأسلوب:

يبدأ الفيلم بصور تمساح ينزلق إلى الماء، ثم صور ضوء الشمس والأشجار. إننا نسمع مونولوجًا داخليًا من ويت، الجندى الذى لم نقابله بعد: "لماذا تمارس الطبيعة العنف ضد نفسها؟". **الطبيعة** هى قلب وحدة الفكرة هنا، **وكل شىء** هو الطبيعة. إن ماليك يغزل صور الطبيعة طوال الفيلم كله، الأشجار – خاصة الأشجار – والطيور والشمس والقمر والحيوان والحشرة وسكان البلاد الأصليين واليابانيين والجنود الأمريكيين، الجميع. ويسأل ويت: "من أنت حتى تعيشى فى كل هذه الأشكال؟".

إن ماليك يؤسس العالم والأسلوب السردى/ الشاعرى الذى سوف يمضى من خلاله كى يحكى قصته منذ البداية. يبدأ الفيلم بالصور الشاعرية التى سوف تخبرنا بالسرد الأكثر مباشرة لمهمة فرقة تشارلى فى تطهير الجزيرة من كل اليابانيين، وهذا التجسيد الشاعرى للمشاهد يظهر طوال الفيلم. وإحدى العبارات الشاعرية التى تبقى فى ذاكرتنا تبدأ مع قاذفات اللهب، وتستمر مع الأكواخ التى تحترق وأجراس الريح وتمثال بوذا، وتنتهى مع حركة بانورامية إلى سماء المساء.

ومشاهد الأكشن تم تصويرها ببراعة حرفية فائقة. إن ماليك يركز أغلب اهتمامه على الأفراد الذين يصورهم فى انفصال، لكنه يربط هذا الانفصال باستمرار المناظر الطبيعية العامة، لنكون واعين دائمًا بالكل، عندما **يكون ذلك مهمًا لتذوق القصة**. وفى أحيان أخرى يتركنا مشوشين عندما يكون ذلك فى صالح التوتر الدرامى، أو يترك معنى يتجاوز المنطق.

هناك صورة متحركة مألوفة يستخدمها ماليك: الكاميرا تندفع إلى الأمام فى حالة استكشاف، أحيانًا أخرى عبر حقل، أو دغل من أدغال البوص، أو تل. وقد ترتبط هذه الحركة أحيانًا بذات – جندى مثلاً – وننسب إليها وجهة نظر ذاتية، وفى حالات أخرى فإن هذه الحركة ذاتها لا تنتسب إلى شخصية، وبذلك تصبح هى الراوى الموضوعى وهو يتقدم إلى الأمام فى حالة توقع. وهذا الامتزاج بين الذاتى والموضوعى هو الذى يمضى إلى لب تيمة هذا الفيلم: ليس هناك اختلاف بينهما.

ويستخدم ماليك مزيجًا من الشعر البصرى والمونولوجات الداخلية لويت (حتى بعدما يلقى مصرعه) لكى يترك انطباعًا إيجابيًا على نهاية رحلة ويت. هناك صورة من الضوء الساطع تأتى من خلال الأشجار فى أعقاب مصرع ويت. ثم فى حرية تحوله يتجسد مجاز السباحة. وعند نهاية القصة الأكبر للفيلم، يستخدم ماليك المونولوج الداخلى فوق وجوه أفراد فرقة تشارلى: "آه يا روحى... انظرى من خلال عينىّ إلى الأشياء التى صنعتها، إن كل شىء يلتمع".

"فى مزاج الحب"، كار واى وونج

(٢٠٠١، الصين)

البناء الدرامى:

طبقًا للقصص المنشورة، فإن وونج صنع هذا الفيلم دون سيناريو، وهو ما يعنى أن جزءًا كبيرًا من القصة وبناءها قد تم اكتشافهما من خلال العمل مع

الممثلين ومراحل التصوير وإعادة التصوير، ثم تم التوفيق بين ذلك جميعًا في المونتاج. ومع ذلك فإن هذا لا يغير حقيقة أن لهذا الفيلم بناءٍ من ثلاثة فصول، بطل، خصم، ولقد اقترح بعض أن هناك بطلين، بينما الخصم هو ثقافة المجتمع، والقيود الأخلاقية. ودون الدخول في جدال حول المصداقية الدرامية لهذا الموقف، دعنا نطرح سؤالاً أكثر أهمية: ما الصراع المحوري في هذا الفيلم؟. الإجابة هي: هل سوف يصبح السيد شو (تونى ليونج شوى واى) والسيدة شان (ماجى شيونج مان يوك) عاشقين؟ ولكي يتحقق ذلك فإن الرجل هو الذي يقود حدث الفيلم بأن يتعقب محبوبته، وهي التي تقاوم محاولاته. إن ثقافة مجتمعهما مع وضعيهما كمتزوجين هما بلا شك المكون الرئيسي للظروف التي يعيشان فيها، ويحددان المدى المسموح لهما فيه بالاستجابة لرغبة كل منهما في الآخر.

قد تجد صعوبة عند المشاهدة الأولى للفيلم في أن تتعرف على البناء من ثلاثة فصول الذي ينظم الحدث المرهف لقصة الحب بين السيد شو والسيدة شان، اللذين انتقلا إلى غرف في شقق متجاورة في هونج كونج عام ١٩٦٢. إن ظروف الحياة الخانقة، مع الغياب المتكرر لزوجيهما، يغير ببطء – ولكن بشكل حثيث – علاقتهما من مجرد جارين إلى علاقة صداقة حميمة، ثم علاقة حب أفلاطونية أو غير ذلك. إن تلك الرحلة الحثيثة إلى الحب هي التوتر الرئيسي في الفيلم، توتر محسوس تمامًا. ويحقق وونج ذلك ببراعة أسلوبية يدعمها البناء الدرامي الكامن.

ونقطة الهجوم (أو الحدث الذي يثير وقوع الأحداث الأخرى) في الفصل الأول تحدث عندما يدرك السيد شو أن زوجته على علاقة غرامية. وعلى العشاء مع السيدة شان، يدرك كلاهما أن كلاً من زوجيهما في علاقة غرامية مع الآخر. وهذه الخيانة تسرع بالحدث إلى الفصل الثاني؛ لتؤدي إلى ما يمكن وصفه بالحميمية "الرسمية" التي تصل إلى ذروتها في موعد غرامي في غرفة فندق، حيث يبدو لي أنهما مارسا الحب، على الرغم من أن بعض المعلقين يعتقدون أن ذلك ظل غامضًا. (بدت عينا السيدة شان وكأنهما تقولان "نعم"، قبيل أن تغادر وتصل بيديها

إلى ياقة فستانها – لتخلعه؟ – ثم فى المشهد التالى يذهبان إلى المنزل فى سيارة أجرة، ويسألها السيد شو: "هل أنت على ما يرام؟").

ويبدأ الجاران فى أن يكتبا معًا مسلسلاً عن فنون القتال، ويصبحان محاصرين فى غرفة السيد شو لليلة ونهار بسبب إحدى الألعاب الصينية، بما يمنع السيدة شان من أن تعود إلى غرفتها دون أن يراها أحد (ضغط المجتمع). وهنا يبدو أنهما فى (أو عادا إلى) علاقة أفلاطونية. إن السيدة شان تريد ألا "يصبحان مثلهما"، وهى تشير إلى زوجيهما، لكنها لا تستطيع الابتعاد عن السيد شو، تزوره فى الفندق نفسه الذى يذهب هو إليه الآن ليكتب. أنهما يصبحان "رفيقين" سعيدين، يتقاسمان الطعام، الكتابة، الموسيقى، كما أن السيد شو يساعد السيدة شان يجرى بروفة على مواجهة بينها وبين زوجها فيما يخص عشيقته.

وعندما تلمح صاحبة المنزل للسيدة شان أنها تعرف بعلاقتها مع السيد شو، تتوقف عن مقابلته. إن السيد شو يدرك أن السيدة شان لن تترك زوجها أبدًا، فيقرر الرحيل عن هونج كونج إلى سنغافورة، حيث يبدأ الفصل الثالث. وفى استخدام بارع للفلاش باك نفهم أن السيدة شان ذهبت وراءه إلى سنغافورة، ودخلت غرفة الفندق التى يقيم فيها، ودخنت سيجارته، واتصلت به فى العمل، ثم أغلق الهاتف قبل أن تنطق. أنها تأخذ شبشبها الذى كانت قد تركته فى غرفته فى هونج كونج، وتخرج من حياته. وبعد سنوات، يعود السيد شو إلى هونج كونج، ويزور الشقة التى بدأ فيها كل شىء، ويكتشف – بشكل خاطئ – أن كل المقيمين القدامى قد رحلوا. إنه لا يعلم أن السيدة شان تعيش هناك مع ابنها. وهناك للحظة باب يفصل بين الحبيبين، لكنه قد يكون بحرًا ممتدًا. إنه يرحل، وتنتهى الرحلة الدرامية للفيلم، لكن هناك تذييلاً يحدث بين أطلال معبد قديم، ورحلة السيد شو إليه كانت بسبب حاجته إلى أن يدفن سره المؤلم، وفى الوقت ذاته فإن هذا على مستوى التيمة ينقل تلك العلاقة العابرة إلى مصاف كونى.

الأسلوب:

يستخدموونج ثلاثة عناوين فرعية بداخل الفيلم، والعنوان الأخير هو الصورة الأخيرة من الفيلم، ويقول: "إنه يتذكر هذه السنوات المختفية. وكما لو كان ينظر من خلال زجاج نافذة يعلوه التراب، يستطيع أن يرى الماضي، لكنه لا يستطيع أن يلمسه. وكل شيء يراه مشوشًا وغير واضح". إن تلك هي الطريقة التي سوف نتذكر بها الكثير من هذا الفيلم؛ لأن الكثير من الصورة مشوش، وغير واضح، عابر، ومليء بالظلال، ومرئيه في المرايا ومن خلال الستائر، أو أنه أشياء في مقدمة الكادر وخارج البؤرة. إن وونج يستخدم توزيعًا اوركستراليًا للميزانسين كثيف الشاعرية، ليجمع بين التمثيل وتصميم المناظر والإضاءة، والكاميرا والألوان والملابس (خاصة فساتين السيدة شان) في مناظر انطباعية تشبه الحلم، خيث الشخصيات ومشاعرها تبدو لحظات عابرة في الزمن. وتأكيد الفيلم على النسيج الحسي للصورة يتأكد بالاستخدام المكثف للإضاءة المنخفضة والحركة البطيئة التي يبدو أنها "تطفو" فوق تيار من الموسيقى الموحية، سواء كانت صوت آلة التشيللو المخيم على الصورة، أو أغنية حب لنات كينج كول.

والغرف الضيقة والممرات الخانقة والسلم، لا تقوم فقط بدور المجاز للكبت الجنسي في المجتمع، لكن أيضًا كجو خانق ضيق يشجع على الحميمية. والكادر المغلق الذي يغير من أبعاد الشاشة، وهو موتيفة تستخدم بكثافة طوال الفيلم، يؤكد أكثر على الجغرافيا المكانية. وهناك موتيفة أخرى تظهر في العديد من الكادرات، للأشياء في مقدمة الكادر وخارج البؤرة، بالإضافة إلى استخدام وونج المكثف للقطات من فوق الكتف. وعلى الرغم من أن الكاميرا ساكنة في معظم الأحوال، فإن العديد من المشاهد يبدأ بحركة بانورامية، سواء إلى اليسار أو إلى اليمين أو أعلى أو أسفل، وهي الحركة التي تستقر في الكادر الذي سوف يبقى معنا. إن تلك السمة للراوي سوف يتم تقديمها في اللقطة الأولى من الفيلم التي تتحرك بانوراميًا

من الصور على الحائط إلى الردهة، ثم إلى قفا السيدة سيون، ثم إلى صاحبة منزل السيدة شان. وللمحافظة على تركيز القصة على البطلين؛ فإن زوجيهما يظهران فقط من ظهريهما ونسمع صوتيهما من خارج الكادر فقط. وهناك فكرة أسلوبية أخرى تخدم هذا الهدف هي الصورة المألوفة التي تصور مكتب السيد شان في مرآة بيضاوية الشكل تبدو كأنها معلقة في الهواء. والمثال على الاقتصاد الشاعري هو استخدام مكان خارجي واحد فقط على ناصية الشارع. والعدد القليل للأماكن يؤدي إلى معاودة ظهور العديد من الصور المألوفة (وأكثرها إيحاء هو السلم الضيق المؤدي إلى محل الشعرية)، وفي كل إعادة ظهور يتم تقديم وضع جغرافي، والأهم هو تقديم الأصداء العاطفية.

والحركة البطيئة هي الموتيفة الخاصة بهذا الفيلم، وهي تساعد في الإيحاء بجو الوحدة والرغبة غير المشبعة. وهناك مثال على قوة هذه الموتيفة يبدو في المشهد بالقرب من نهاية الفصل الأول، حيث وظيفته السردية هي تجسيد الحياة الداخلية للبطلين، استعدادًا لتصاعد العلاقة من مجرد كونهما جارين إلى شيء أكبر، كما أن موتيفة الشيء في مقدمة الكادر تبقى حية في أربع من لقطات المشهد السبع. يستغرق هذا المشهد دقيقة ونصفًا، ويأتي مباشرة بعد مشهد السيدة شان في عملها.

١- **خارجي. محل الشعرية:** ظهور تدريجي إلى لقطة تراكينج لوعاء الشعرية الذي تحمله السيدة شان. استمرار للتراكينج مع حركة بانورامية إلى أعلى معها وهي تدخل السلم في محل الشعرية وتبدأ في النزول بينما يصعد السيد شو. إنهما لا يكادان يتعرفان على بعضيهما. تمضي اللقطة في حركة بانورامية مع السيد شو وهو يخطو إلى الشارع ويخرج من الكادر، الذي يقف على مضباح عال. السماء تبدأ في المطر، ويعود السيد شو إلى الدخول في الكادر بحثًا عن مأوى.

٢- **داخلى. محل الشعرية:** السيدة شان تدخل إلى محل الشعرية (هناك عامل فى يسار مقدمة الكادر)، بينما العامل الآخر يعبر أمامها وهو يمسح الكادر.

٣- **خارجى. محل الشعرية:** السيد شو يقف فى الكادر السابق تحت المصباح، ويجفف نفسه بمنديل.

٤- **داخلى. محل الشعرية:** لقطة قريبة من تحت خط العين للسيدة شان، تنظر ناحية السلم، مضطربة على ما يبدو لأفكار حول السيد شو. (قد يكون من المحتمل أن المتفرج سوف يفسر نفسية السيدة شان ليس فقط بسبب براعة الممثلة، ولكن لأن هذه النفسية فى قلب الجو الملموس للاشتياق الذى خلقته الموسيقى والحركة البطيئة. كما أن اللقطة القريبة وحركة الممثلين تساعدان فى هذا الجو - إن السيدة شان تلتفت نحو السلم الذى أصبح غير واضحًا مرآه بسبب البخار المتصاعد). وعندما تربت السيدة شان على وجهها بمنديل مرة أخرى، هناك عامل يمر فى المقدمة ليمسح الكادر.

٥- **خارجى. محل الشعرية:** حركة تراكينج إلى اليسار عبر حائط خارجى لمحل الشعرية، لنكتشف أن السيد شو يدخن على السلم. (قد يكون فى انتظار السيدة شان).

٦- **داخلى. محل الشعرية:** هناك شخص فى المقدمة يغلق الكادر، لنركز انتباهنا على السيدة شان، الحركة تراكينج الخفيفة إلى يمينها تطيل عذاب روحها الداخلية، وعندما تنظر إلى السلم هناك قطع إلى:

٧- **خارجى. محل الشعرية:** حركة تراكينج بطيئة عبر الرصيف المبلل بسقوط قطرات المطر فى حركة بطيئة.

والقطع التالى هو إلى داخل المنزل حيث تقع الشقق، بينما يتخذ السيد شو والسيدة شان طريقيهما كل إلى باب غرفته فى سرعة كاميرا عادية. ولأننا اطلعنا توّا على حياتيهما الداخلية – الاشتياق العميق لكل منهما تجاه الآخر، ربما تحت مستوى وعييهما – فإننا لا نفاجأ عندما يسأل كل منهما الآخر عن زوجه وأين يكون الآن. بعد هذا سوف يذهبان إلى موعدهما الغرامى الأول.

"أطفال صغار"، تود فيلد

(٢٠٠٦)

البناء الدرامى:

هنا مثال على بناء المظلة: الروائى فى أسلوبه مع العديد من الخطوط القصصية، دون أن يكون هناك بطل مفرد لكى يقود الحدث فى الفيلم. ومن ناحية أخرى، فإن كل الخطوط القصصية تتشارك فى الخصم ذاته، والداخلى بالنسبة لكل منها: عدم الرضا العميق عن الحياة. والعمود الفقرى للفيلم – الحدث الرئيسى – هو البحث عن الرضا والإشباع، والحاجة الملحة، أما الأعمدة الفقرية الفردية للشخصيات الرئيسية فيمكن وضعها تحت هذا العمود الفقرى الشامل، فيما يقدم وحدة درامية. ويمتد العمود الفقرى للفيلم إلى أن يشمل العمود الفقرى لشخصية من رواية تمت مناقشتها فى نادى كتب نسائى، وهى "مدام بوفارى". إن سارا، الشخصية الرئيسية، لا تصف فقط أفعال مدام بوفارى، ولكن أفعالها هى ذاتها عندما تصرح: "مدام بوفارى تختار أن تناضل ضد أن تصبح محاصرة. إن هناك اشتياقها لبديل ورفضها لقبول حياة من التعاسة".

هناك مشهد قبل العناوين يحدد سياق الفيلم عندما يعلن مذيع تليفزيونى عن إطلاق سراح معتدٍ جنسى فى المجتمع، إن هذا يخلق توترًا دراميًا بالإيحاء

أن هناك "نتيجة" لذلك تتعلق بهذه المعلومة (فلماذا إذن يخبرنا بها راوى القصة؟)، وعندما يتم تقديم الشخصيات يصبح من الواضح أن حياة هذه الشخصيات سوف تتأثر بهذه النتيجة.

فى الفصل الأول، يتم تقديم كل الشخصيات الرئيسية مع الظرف المحدد لكل منها، وعلاقاتها الاجتماعية والديناميكية، وفهم من أين جاءت، "وشعور ما" يمكن أن نتوقعه منها. وهناك راوٍ كلى الوجود من خارج الكادر يقدم القصة الخلفية، لكن من المهم أيضًا أن يقدم بصيرة داخل العالم النفسى داخل الشخصية. فى جزء مبكر من الفيلم، يعطَى الراوى (الكاميرا) القدرة على أن "يقفز هنا وهناك"، وأن يترك شخصيته ليذهب إلى شخصية أخرى. إن هذه القدرة – عندما تتأسس – تسمح للراوى بأن يغوص فى الماضى.

والرحلة الدرامية لكل الشخصيات الأربع الرئيسية: سارا، وبراد، وروني، ولارى، تتبع البناء ذا الفصول الثلاثة، ولكن لأن هناك أربعة خطوط قصصية، فإن فصول كل شخصية تأتى فى أوقات مختلفة. لكن ليست هناك مادة فصل ثان تظهر حتى تكتمل مادة كل الفصل الأول، وليست هناك مادة فصل ثالث تظهر حتى تحدث ذروة حدث الفصل الثانى بالنسبة لكل الشخصيات. وفى الفصل الثالث، يتم حل عواقب حدث كل شخصية فى إطار زمنى من عدد قليل من الساعات، ويتم تحقيق الوعد الذى أتى فى بداية الفيلم من أن المعتدى الجنسى سوف يؤثر فى حياة كل الآخرين.

الأسلوب:

يخلق المخرج فيلد ببراعة جوًا من الغموض والخطر، من مزيج من الصور والأصوات التى تسبق بداية الفيلم: أصوات الأطفال، صوت تكات الساعة، فوق لون أسود، ثم ظهور تدريجى للقطة تراكينج لصور مشوشة لأشجار تكشف عن شارع فى الضواحى، وقطع إلى سلسلة من القطات على ساعات حائط،

ثم لقطة قريبة لتماثيل صغيرة لأطفال (تستمر الساعة فى التكتكة، ثم تدق)، ولقطة كرين تنزل على أرفف مليئة بتماثيل صغيرة لأطفال (يرتفع صوت التليفزيون)، وقطع إلى نشرة أخبار التليفزيون تملأ الكادر، وابتعاد بطيء عن جهاز التليفزيون إلى ظهر كرسى فى الظلال، ويد ترفع كوبًا للشرب ثم تنزل بينما تستمر نشرة أخبار التليفزيون. الجرعة الكبيرة من المادة المعلوماتية فى هذا التتابع تصبح ملموسة لأن فيلد يملك تحكمًا كاملاً على حرفة الإخراج طوال الفيلم، ويقدم القصة من خلال الصور غير الغامضة على الإطلاق. إنها قوية وواضحة، وهو يستخدم كاميرا متحركة ليس فقط لكى يصور الحدث، وإنما لتجسيد العالم النفسى وخلق حرية لاستخدامها سواء لوجهات نظر الشخصيات أو للكاميرا الموضوعية. واستخدامه المكثف للقطات الواسعة لكى يحيط الشخصيات ببيئاتها يخلق إحساسًا ملموسًا بالمكان، وهو عنصر مهم فى الإدراك الكامل للعالم الاقتصادى والاجتماعى الذى تعيش فيه الشخصيات. ومن أجل إعطاء الانقلابات والانعطافات فى العالم النفسى للشخصيات، فإن فيلد يصنع استخدامًا حرًا للقطات القريبة لتجسيد وتوظيف الحركة البطيئة لتحقيق هذا الهدف، وللتوسع فى العالم النفسى وإطالة الحدث. هناك مثال: فى الفصل الأول تستخدم وجهة نظهر شخصية براد – أو "الدخول فى رأسه" – لإطالة رعبه المتعلق بدلالات طيران قبعة ابنه فى الهواء. وفيما بعد فى الفصل الأول تستخدم تلك الكاميرا الموضوعية لكى تصور رشاقة طيران لوحة التزلج، استعدادًا لقفزة براد فى الهواء فى الفصل الثالث، والحركة البطيئة لطيرانه تثير السؤال حول نتائجها، وتؤسس لقطع مونتاجى إليه وهو ملقى بلا وعى بعد القفزة. ويمتد استخدام فيلد لوجهة النظر بشكل ممتد إلى اللقطة المنسوبة لرونى (المعتدى الجنسى) وهو يرى الأجساد الصغيرة تحت الماء. إننا نقبل هذا بسهولة لأن وجهة النظر قد تمت نسبتها سابقًا إلى شخصيات أخرى، ولأن هذا ملائم تمامًا للحظة. أما الأداة الأسلوبية التى لم يتم تقديمها مسبقًا، ولا تتلاءم مع اللحظة (لذلك تبدو بالنسبة لى خارجة عن السياق) فهى صورة الشاشة المنقسمة بين زوجة براد وأمها، خاصة لأنها تأتى متأخرة تمامًا فى الفيلم.

من المفيد أن ننظر إلى "أطفال صغار" و"فى مزاج الحب" الواحد بعد الآخر مباشرة، أولاً للتفريق بين البناء الدرامى فى كل فيلم، حيث البناء يخدم تنظيم القصة لتحقيق أكبر قدر من التأثير الدرامى فى المتفرج، وثانيًا لكى نلاحظ الأسلوبين البصريين شديدى الاختلاف. إن أيًا من القصتين لم تكن لتروى بمثل هذه الكثافة إذا كانت قد استعملت أسلوب القصة الأخرى. والميزانسين الشاعرى فى فيلم "فى مزاج الحب" يخلق حياة داخلية ثرية لكل من الشخصيتين، تصبح ملموسة بالنسبة للمتفرج، ونحن غارقون فيها، وهى أكثر أهمية من أفعال الشخصية. وإذا كان الأسلوب السردى/ الدرامى لفيلم "أطفال صغار" قد استخدم فى فيلم "فى مزاج الحب"، فإن القصة كانت ستبدو تافهة ومبتذلة، وغير قادرة على أن تخلق نصًا فرعيًا ثريًا من العاطفة يزيد قوة الدفع السردى (أكثر من الأفعال والأحداث الصريحة). ومن ناحية أخرى، فقد كان فيلم "أطفال صغار" سوف يعانى من أسلوب وونج الشاعرى، حيث إن القاعدة الأولى لرواية أى قصة – وهى الوضوح – كانت ستعانى دون تجسيد فيلد الدرامى، وهو شىء غائب فعليًا عن فيلم "فى مزاج الحب".

الفصل التاسع عشر

وماذا بعد؟

لن يجعلك واحد فى الإخراج، أو حتى مئة كتاب، مخرجًا. لكن عندى أملاً فى أن هذا الكتاب سوف يؤهلك بدرجة ما، وأن يكون قد نزع بعضًا من غموض عملية الإخراج، وأعطاك الحافز لكى تمضى بكل سرعتك قدمًا فى حياتك الفنية كصانع أفلام.

لقد منحتك منهجًا أنا متأكد من أنك سوف تجده مفيدًا، إذا جربته، لكن لا تتردد فى أن تصنع نسختك الخاصة منه، فكلما زادت خبرتك، يمكن لك ألا تجرى بعضًا من العمل البحثى المكتوب – **بعض فقط** – ولكن ليس قبل أن يصبح هذا جزءًا من طبيعتك. استمر فى الفرجة الإيجابية على الأفلام، حتى الإعلانات، واسأل نفسك: لماذا هذا القطع المونتاجى؟ ولماذا حركة الكاميرا تلك؟ هل وجدت هذا الممثل مثيرًا للاهتمام؟ وإحدى الطرق الجيدة لتستمر فى التعلم – بالإضافة إلى تصوير فيلم – هى أن تغوص بشكل أعمق فى عناصر مفاهيم الإخراج (تذكر، يتم صنع الأفلام أولاً داخل رأسك). خذ مشهدًا يبدو معقدًا بالنسبة لك، شاهده عدة مرات، ارسم خطة أرضية، ضع علامات توضح إعداد المشهد، تخيل كل إعداد من إعدادات الكاميرا، حدد كيف تم مونتاج كل إعداد فى لقطات منفصلة. أو خذ مثالاً لمشهد لم تكن لديك الفرصة لإجراء بروفات عليه، مثل مشهد أكشن، قم بتحليل التصميم إلى لقطات، ثم اجمع اللقطات معًا. وعندما تنتهى من هذا البحث العميق فإن الأمر سوف يبدو كما لو أنك قمت بتصوير هذا المشهد بنفسك – ولكن ليس تمامًا.

هذه الـ "ليس تمامًا" تبدو عادة كأنها عقبة كبرى، لكننى هنا لكى أخبرك بأن الخطوة التالية – أن تأخذ كاميرا وتصور فيلمًا بممثلين ينطقون بسطور الحوار – ليست بعيدة عن المتناول. ليس فى عالمنا الثورى المعاصر للفيديو الرقمى، لكن فلنعد قليلاً إلى الخلف.

في عام ١٩٧٨، طلب مني ميلوش فورمان وفرانك دانييل أن أقوم بالتدريس كأستاذ مساعد في قسم الإخراج بجامعة كولومبيا. وكانت تعليماتهما الأولى لي أن أبتكر وأدمج منهج استخدام شريط الفيديو في منهج تدريس الإخراج. حتى تلك الفترة كان منهج جامعة كولومبيا يعتمد - إلى حد كبير - على تعليم منهج تقنية ١٦ مم، كما كان يفعل معظم مدارس السينما في العالم. وكان ذلك جزءًا من العقبة الأكبر في الماضي في تعليم حرفة الإخراج - شريط السليولويد. إنك لكي تصور فيلمًا فأنت تحتاج إلى براعة في مجال عالم التقنيات المعقدة، براعة مكلفة وتستهلك وقتًا باهظًا (انتظار المعمل حتى ينهي التحميض، ضبط الصورة على تراك الصوت، وترقيم الصور والتراك، مرحلة المونتاج)، وفي النهاية - وبسبب كل التكاليف - فإنه كانت هناك حدود ضيقة لاستكشاف حرفة الإخراج. ومن الناحية التعليمية، فإن استخدام شريط الفيديو والفيديو الرقمي الآن، لتعليم الإخراج، لم يفجر فقط السرعة التي يمكن بها التعلم، **لكنه أصبح أيضًا الوسيط المستخدم في الإنتاج التجاري.**

بناء العضلات الإخراجية:

ابدأ في صنع أفلام قصيرة، من دقيقتين إلى خمس دقائق في طولها. اخلق جوًا: رومانسيًا، خطرًا، سعيدًا، حزينًا. استخدم الموسيقى. انتقل لخلق شخصية تريد شيئًا عصيًا على الوصول إليه. خذ مثلاً فتى توصيل البيتزا على دراجة، أو ساعي البريد أو أخاك أو أختك أو أي شخص من خيالك، اجعل حياتك العادية يتدخل فيها شيء غير عادي، لتخلق أزمة وعلى الشخصية أن تنتزع نفسها منها، مثل البائع في "قطعة من فطيرة التفاح". في هذه المغامرات التجريبية في عالم الإخراج السينمائي، من الأفضل أن تعمل مع ممثلين ليسوا ممثلين، أناس تكون مرتاحًا وأنت "تخرج" لهم.

وطلبتى فى السنة الثانية من المنهج لديهم منحنى تعلم استثنائى فى العمل مع الممثلين، وإعداد المشهد، واستخدام كاميرا كراو، وذلك بإخراج مسرحيات الفصل الواحد المنشورة. وإحدى الفوائد المهمة فى العمل من خلال مسرحية هى أنها سوف تجبرك على تطوير علاقتك كصاحب العمل الفنى بمادة ليست من صنعك، واستخدام العمل البحثى الذى وضعناه فى هذا الكتاب للكشف عن فهم للنبضات فى النص، والكشف عن الشخصية، وما تريده، والأفعال المقترنة بهذه الرغبات وهو ما سوف يزودك بفهم أعمق من خلال عملك مع الممثلين. سوف يكون عليك أن تطيل مشهدًا لفترة أطول كثيرًا مما هى عليها الحال فى الفيلم، وتجربة "رفع الأثقال" هذه مع الممثلين سوف تطور عضلاتك فى ذلك المجال الأكثر استثنائية كحرفة الإخراج.

قم باختبار مسرحية واقعية ليس فيها أكثر من أربعة أشخاص ومن فصل واحد فى ديكور واحد. إذا كنت تخرجها لإنتاج مسرحى، كما فعل بعض طلبتى، فإنها سوف تكون عميقة التأثير فيك فى حد ذاتها، ولكن عليك فى النهاية أن تعدها للكاميرا وتصورها بمونتاجها. وسوف يكون الممثلون سعداء عندما تعطيهم شريطًا لأدائهم، وسوف تأخذ مهاراتك الإخراجية قفزة كبيرة. (ليس من الضرورى أن تحصل على التصريح من كاتب المسرحية إذا لم يكن سوف يعرض الفيلم جماهيريًا).

الكتابة بالنسبة لمخرج:

هناك عنصر مهم كان غائبًا عن برنامج الإخراج فى جامعة كولومبيا عندما تولى فورمان ودانييل مسئولية فى المجلس، وعن كل برنامج تعليم سينما فى العالم، وهو حرفة تطوير القصة وكتابة السيناريو. وقد تم إصلاح ذلك أيضًا بجعل كل

المخرجين يتلقون فصولاً فى الكتابة. إن هذا لا يعنى أن على كل مخرج أن يكتب، لكنه يعنى أن على كل مخرج أن يعرف كيف تتم كتابة السيناريو وتطويره، وهناك العديد من المخرجين الذين يريدون أحيانًا أن يطوروا قصصهم الأصلية.

وأنا أبدأ عادة الفصل الدراسى الأول من منهج الإخراج بأن أخبر طلبتى بأن المشكلة الأكبر التى سيواجهونها فى قيامهم بالإخراج هى العثور على قصة. وكما أفعل معهم فإننى سوف أفعل معك: أن أشجع كل واحد منكم على تطوير قصته إلى سيناريو لفيلم روائى طويل، وسوف أقترح بعض الطرق غير الأدبية لذلك. وسوف يكون الهدف بالنسبة لكل منكم – إذا اخترتم ذلك – هو التطور إلى راوى قصص سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة، حتى لو لم تكن تعتبر نفسك كاتبًا.

إننى أفترض أنك قد انتهيت من فصول هذا الكتاب وفهمتها جيدًا. إن القراءة المتعجلة لن تكفى، ولا المشاهدة المتعجلة فى الأفلام التى ذكرناها فى الخامس. فعندما يكتمل الفهم الحقيقى للمفاهيم، فإن تجربتك فى التعلم سوف تستفيد من هذا الفهم وتكون أكثر فائدة.

سوف تحتاج إلى الإيمان بنفسك، وقليل من الإيمان الزائد أيضًا، ولأنك سوف تضطر إلى أن تندمج مع غرباء وتدمجهم فى قصة طوال ٩٠ دقيقة. بل إن الأمر يتطلب مزيدًا من الثقة حتى تكسب عيشك من ذلك، إننى لا أعطيك وعدًا بأنك سوف تكسب عيشك كمخرج، فذلك يتوقف عليك وعلى العالم من حولك. إذا كان ذلك ما تريده، ابدأ الآن، وابذل كل ما فى وسعك.

ابدأ التفكير فى قصتك:

ليس كل إنسان كاتبًا، ولكن لكل إنسان قصة متفردة وجاذبة فى مكان ما بداخله. وربما إذا أعطى الخيال فرصته فسوف تكون هناك قصص أخرى أيضًا. المهم هو أن تبحث عن هذه القصص فى أعماقك.

الكاتب والمخرج بول شريدر ("سائق التاكسي"، ١٩٧٦) أخبر ورشة الكتابة التي يدرس لها في جامعة كولومبيا بأن كتابة السيناريو ليست كتابة وإنما تلفيق أو اختراع. وتناول قصتك بهذه الطريقة يجعلها أقل تثبيطًا للهمة. ما الشخصية عنـدى وماذا تريد؟ ما العقبات؟ ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟ هناك الكثير من العمل يمكـن إنجازه دون أن تكتب كلمة واحدة.

طوال السنوات الثماني الماضية كنت أقوم بتدريس ورشة تطوير الـسيناريو خلال أسبوعين في أوروبا. وكل طالب من ستة طلاب في الفصل كان عليـه أولاً أن يقدم شفهيًا قصة للفصل كله. وحتى لو كان هناك سـيناريو مكتـوب بالفعـل، خاصة إذا لم يكن هذا السيناريو مكتوبًا بعد، فإن هذا التقديم الشفهي سوف يكـشف على الفور الفراغات في القصة، والشخصيات التي لم يكتمـل تطورهـا وفقـدان الحدث. والأهم من ذلك كله؛ فإنه سوف يكشف إذا ما كانت المقدمة المنطقية للقصة تملك إمكانية صنع فيلم مثير للاهتمام، حتى لو لم تكن هذه المقدمة قد تطورت بعد.

جعل شريدر طلبته يدخلون إلى هذا العـالم بالطريقـة التـي يكتـب بهـا سيناريوهاته، إن هذا الرجل (الناجح جدًا في حرفته) لا يكتب إلى أن يتمكن من أن يحكي قصته شفهيًا لمدة ٤٥ دقيقة. إنه يبدأ بفكرة، وربما يرويها لرجل يجلس إلـى جواره في طائرة، أو حانة، أو لصديق، وسوف يُظهر المستمع على الفـور – دون كلمة واحدة – إذا كانت القصة مثيرة للاهتمام، ومتى تبدأ في الخفوت. إنك تستطيع أن ترى ذلك في عين الناس عندما يفقدون الاهتمام. الآن فلنعد إلى اختراع القصة، ابتكر نقطة حبكة أخرى. أدخل شخصية جديدة، اعثر على مستمع آخر. ابـدأ فـي العملية من جديد، وأضف تفاصيل أكثر وتعقيدات أكثر إلى أن يمكنك إحياء القصة كاملة، بالبداية والوسط والنهاية.

قبل البدء في هذه العملية، من المفيد أن تعـرف أن كـل القـصص تبـدأ بشخصية أو ظرف، أو تيمة، أي أن بذرة القصة تأتي من إحدى هذه النقاط الثلاث.

وفى بعض الأفلام التى ناقشناها فى الجزء الخامس يمكننا أن نرى الأمثلة: لقد بدأ فيلم "ثمانية ونصف" بشخصية، و"استعراض ترومان" بظرف، و"أحمر" بتيمة.

هل لديك شخصية، أو ظرف، أو تيمة، تثير الاهتمام وتود أن تستكشفها؟ إن لديك أفكارًا غائمة، ماشى، إليك اقتراح قد يجعل اختراعك للقصة أكثر سهولة. ابدأ بحدث: حفلة عيد ميلاد، عيد زواج، جنازة، حفلة تخرج. أتذكر عيد كريسماس فى طفولتى عندما سقط عمى على شجرة الكريسماس. هل ذلك حدث يثير أحداثًا أخرى؟ هل عمى شخصية جيدة؟ هل كنت مختلفًا عندما ذهبت إلى الفراش فى تلك الليلة؟

عد إلى حياتك. اقض وقتًا هناك. اذهب إلى مخاوفك وغص فيها، إلى أفراحك، إن ذلك وقت يجب أن تكون فيه صبورًا ونشطًا. يمكنك أن تدون باختصار ما يبدو مثيرًا للاهتمام لك حتى لا تنساه. لا تتخذ قرارات. اعمل على الأقل ٢٠ دقيقة كل يوم فى هذا، كل يوم. ابدأ فى أن تكون واضحًا بالنسبة لجوهر أزمة الشخصية. إذا كنت تبدأ بظرف، اسأل نفسك: ما الشخصيات التى أحتاجها كى أجسد هذا الظرف؟ وإذا كنت تبدأ بتيمة، ما الشخصيات أو الظرف، التى يمكن أن تكون أكثر فائدة فى استكشاف هذه التيمة؟ (التيمة هى الأكثر "خطرًا" فى استخدامها كنقطة بداية لقصتك لأنها قد تؤدى بسهولة إلى التعقيد والجدل. إنها تنجح بين أيدى الكاتب غير الخبير إذا كانت تستخدم فى المراحل الأخيرة من تطور القصة لكى تضيف تنويرًا على الشخصية والظرف).

ولكى تحافظ على ميزانية فيلمك الرقمى الطويل عند الحد الأدنى، يجب ألا تحتوى على أشياء مستحيلة أو باهظة، ويجب ألا تحتوى على عدد قليل من الممثلين والحد الأدنى من مواقع التصوير التى تكون متاحة لك، مثل شقتك، أو منزل والديك، أو محطة بنزين أحد معارفك. والنموذج الأفضل لهذا النوع من اقتصادات مواقع التصوير، فى الأفلام التى ناقشناها فى هذا الكتاب، هو "جنس، وأكاذيب وشريط فيديو". لكننى لا أريد أن يكون هذا ضغطًا شديدًا على خيالك

الإبداعى. لقد فاجأنى طلبتى عبر السنوات بمواقع تصوير مدهشة استطاعوا توفيرًا بالقليل من المال أو مجانًا.

وإنها لفكرة جيدة أن تقرأ كتابًا أو اثنين عن كتابة السيناريو، أو تتلقى ورشة كتابة. وعندما يقترن ذلك ببعض المعرفة الإيجابية حول تجربة الإخراج، يمكن أن تكون عميقة الفائدة. السينما ليست أدبًا، والفهم الكامل لمرونة الوسيط السينمائى ضرورى لكى تروى قصة سينمائية جيدة. إن ذلك شديد الصعوبة على فهم العديد من الناس من خلال كتاب، ومع ذلك فإن معرفة جيدة بالبناء، والشخصية، وتطوير الحبكة – وهى جميعًا أشياء يمكن أن تكتسبها من خلال فصول كتابة السيناريو الجيدة أو الكتب الجيدة – هى معرفة **بالغة الأهمية**. وإننى أقترح عليك كتاب "إحساس القصة" من تأليف بول لوسى.

كيف تخترع سيناريو روائيًا:

لا تقلق طويلاً حول ما هى القصة التى سوف ترويها. قم بالاختيار الآن، فمن الأفضل أن تصور شيئًا بسرعةً من أن تضيع السنوات بحثًا عن اليقين. إنك لن تصل إليه أبدًا. وخلال شهر يجب أن تكون قادرًا على الوصول على الأقل إلى بداية للقصة. إنك لست متأكدًا مما سوف يحدث بعد ذلك، لكنك متأكد من أن القصة تحتوى على إمكانية للتطور. والآن ما سوف تخبرك به معظم برامج الكتابة هو أن تذهب إلى منزلك وتكتب. قد يستغرق الأمر عامًا، لكن هكذا هى الكتابة. إنها عمل يتسم بكون صاحبه وحيدًا.

نعم، هى كذلك، وقد تكتشف أنك لست كاتبًا، أنت مخرج، لكن ليست لديك حتى الآن قصة لتصورها، والأهم هو أنك لست مخرجًا **حقًا** لأنك لم تخرج بعد الكثير، هذا إن كنت قد أخرجت شيئًا على الإطلاق. لكنك قرأت هذا الكتاب، لذلك

فأنت تفهم ما يتطلبه أن تكون مخرجًا، وأنت تؤمن تمامًا بأنك تستطيع ذلك، وأنـــك سوف تقوم به جيدًا، فقط إذا كانت لديك قصة. يا صديقى، قصة نـــصف مختمـــرة بداخلك تكفى لما تبحث عنه.

فى أحد فصولى أجريت تجربة، دعوت ستة طـــلاب لأن يخترعـــوا معـــى قصة. وأعطيت ظرفًا بالغ الوضوح، وهذا كل ما بدأنا به. ثم قام كل منا بتطـــوير شخصية. كانت اجتماعاتنا الاثنا عشر تدوم كل منها ساعتين أو ثلاثًا، مع واجـــب منزلى بينها، بعدها وصلنا إلى قصة كاملـــة بهـــا دوافـــع وعلاقـــات ديناميكيـــة ومخططات لمشاهد وتتابعات، باختصار كنا جاهزين لبدء الكتابة. لكن ماذا إذا لـــم تكن واثقًا بعد فى كتابة المشاهد "الكبرى"، أو خلق شخصية لا ينـــساها المتفـــرج، وتلك هى المادة الأساسية التى يفترض أن يقدمها الكاتب؟ حاول الآتى:

"كتابة" المشاهد مع الممثلين:

بينما كنت أصور فيلمًا تسجيليًا عن جون كازافيتيس مـــن خـــلال إخراجـــه وتمثيله فى فيلم "أزواج" (١٩٧٠)، شاهدته وهو يكتب مشهدًا مع الممثلـــين. كـــان المشهد يدور فى حانة، لكنه لم يكن مكتوبًا بعد. وفى وسط قاعة الاجتماعات فـــى أحد الفنادق، أعطى كازافيتيس الظرف لبيتر فولك وبين جازارا، وما يفتـــرض أن يحدث **لكى تتقدم القصة**. ثم تم تشغيل مسجل، وبدأ الممثلون الثلاثة فى الارتجـــال، وكانوا يتوقفون إذا رأى كازافيتيس أنهم يبتعدون عن الهدف، أو إذا كـــانوا خـــارج الشخصية، أو إذا كان لديه اقتراح يقدمه. كانوا يبدأون مرة أخرى، من البداية، إلى الوسط، حتى ذروة المشهد. لقد كان ذلك صعبًا بـــالطبع، ويكـــاد أن يكـــون مـــن المستحيل – بصرف النظر عن قدر موهبة الممثل – الارتجال لمشهد درامى طويل وممتد. لكن ذلك لم يكن القصد على الإطلاق، لقد كان هدف الارتجال هـــو رســـم **خطوط عريضة** للمشهد. كانت هناك مخطوطة يتم إعدادها من الشريط، ثم يعمـــل

كازافيتيس على المخطوطة ويضيف إليها حتى يرضى عن المشهد. وعلى الـرغم من ذلك فقد كان كازافيتيس يسمح فى موقع التصوير بمزيد من الابتكار من جانب الممثلين، حيث يتم السماح لكل ممثل بمزيد من الارتجال، وللتأكد من أنــه سـوف يستطيع مونتاج هذا كله معًا، كان كازافيتيس يستخدم كاميرتين تصوران معًا.

إننى لا أشجعك على أن تصور قبل أن تضع تصورًا كاملاً للمـشهد. مـن الصعب تحديد إعداد المشهد والكاميرا إذا لم يكن هناك سيناريو متكامل، وحتى مع أفضل من يجيدون الارتجال، فإنك كثيرًا ما تجدهم يبحثون هنا وهناك عن الـسطر التالى من الحوار. إن ما أشجعك عليه هو استكـشاف قـصتك مـع أصـدقائك، وزملائك، وممثليك. إن هذا التعاون يمكن أن يثمر أشياء خيالية مدهشة.

تصوير فيلمك قبل الانتهاء من كتابته:

من خلال مناقشتك لمهمة الكتابة هذه، لا تنس كل ما تعلمته فى هذا الكتـاب حول وجهة نظر المخرج فى تناول القصة. ولا تنس أيضًا شيئًا آخر. إن أسـباب قيامنا بهذه الرحلة مزدوجة: أن تحصل على سيناريو أصلى (غير معد عن عمـل أدبى أو فنى سابق – المترجم) يمكنه أن يثير اهتمام المتفرج بقصة تتردد أصداؤها بداخله، والأكثر أهمية هو إعطاؤك ما تحتاجه – الكثير مـن الخبـرة فـى إدارة الممثلين والكاميرا. لذلك خذ مشهد تشعر بشكل مؤكد أنه لا بد أن يكون فى فيلمـك – مثل اللقاء الأول بين البطل والبطلة فى كوميديا رومانسية. اعمل مـع الممثلـين لكى تحصل على المشهد على الورق، ثم قم بإعداده، ثم تصويره. تأمل إن كان قـد نجح عند مونتاجه.

وحسب المرحلة التى تكون قد وصلت إليها فى هذه العملية، فمـن الأفكـار الجيدة أن تفكر فى بعض هذه الاستكشافات على اعتبار أنها تحققت بما فيه الكفايـة

لكي تكون جزءًا من فيلمك النهائى. إن التفكير بهذه الطريقة سوف يترك بالطبع نوعًا من العفوية والواقع على الممثلين وعليك.

السيناريو النهائى:

المخرج الإنجليزى مايك لى، صاحب "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦) و"فيرا دريك" (٢٠٠٤)، يعمل فى تطوير سيناريوهاته من خلال الارتجال مع ممثليه عبر فترة طويلة من الزمن، ومع ذلك فإن من الممكن لك أن تصنع فيلمك كاملاً دون أن يكون لديك سيناريو مكتمل. أنا أعرف زملائى يعتبرون ذلك بدعة، ولكن ما الفرق بين أن تصنع فيلمًا بهذه الطريقة، وأن تكتب رواية كحلقات مسلسلة، كما فعل ديستوفسكى فى العديد من رواياته، بما فى ذلك "الجريمة والعقاب"؟ لقد كانت لديه بالطبع رؤية كلية للقصة، لكن لم يكن لديه كل مشهد مكتملاً. ذلك بالضبط هو نوع الإمكانية الإبداعية التى جلبتها الثروة الرقمية لصناع الأفلام. إن ما بدأ كضرورة – كان ديستوفسكى يكسب قوته من الكتابة، وبالنسبة لك فإن الضرورة هى أن تجد قصة تستحق أن تروى بينما تتعلم حرفة الإخراج – قد يؤدى إلى شيء مثير تمامًا.

التصوير دون سيناريو!

لقد قمت بالعمل كمساعد تصوير (رجل كاميرا) فى فيلمين لنورمان ميلر، هما "وراء القانون" (١٩٦٨) و"ميدستون" (١٩٦٩)، وقد تم صنع الفيلمين دون سيناريو. كان ما قام به هو جمع مجموعة من الممثلين وغير الممثلين، وأعطى كلاً منهم شخصية ورغبة، ووضعهم فى ظرف، وقام هو بنفسه فى التمثيل فى الفيلمين. وكانت هناك لحظات شديدة اللمعان فى الفيلمين، لكن الحرفة الدرامية المطلوبة لتنظيم الحدث فى قصة مكتملة كانت مفتقدة، لذلك كانت النتيجة النهائية مخيبة للآمال.

تم تصوير كل من هذين الفيلمين فى أقل من أسبوع، بما أرغم ميلر على عدم المراجعة وتقييم ما صنعه على الرغم من حاجته إلى ذلك، ومنعه من حشد مهارته السردية فى العملية. كان قادرًا على إنجاز ذلك من خلال المونتاج، لكن ذلك بالطبع كان محدودًا تمامًا بسبب عدم وجود المادة الخام الضرورية. ومع ذلك فإن ما أنجزه ميلر يشير إلى عملية إبداعية – مع إضافة التحكم فى كل العناصر – يمكن أن تؤدى إلى نتيجة مرضية وأكثر اكتمالاً.

أسئلة يجب أن يطرحها المخرجون عن سيناريوهاتهم:

فيما يلى أسئلة يجب أن يسألها المخرجون حول سيناريوهاتهم:

- ما بالضبط أزمة الشخصية الرئيسية، وهل هى مادة الدراما؟
- ما التوتر الرئيسى فى قصتك؟
- عند أى نقطة يتواصل المخرج عاطفيًا مع فيلمك؟ هل توجد مثل هذه النقطة؟
- لماذا اليوم؟ لماذا تبدأ فيلمك عند هذه النقطة؟
- هل الظروف واضحة بالنسبة لك؟ هل هى متشربة فى الشخصيات؟ (أى ليست ظروفًا خارجية فقط، لكنها تترك أثرًا فى العالم النفسى للشخصية – المترجم).
- هل شخصياتك واضحة؟ ومثيرة للاهتمام؟
- هل هناك اتساق عاطفى فى شخصياتك؟
- هل كل شخصية تستحق أن تكون موجودة فى فيلمك؟ ما وظيفتها الدرامية؟

- ما مسار رحلة الشخصية؟ هل هى نفسية، درامية، روحية؟
- هل ما تريده الشخصيات واضح، وقوى، وملح – مسألة حياة أو مـــوت؟ هل يمكن أن تجعل ما تريده أكثر صعوبة بالنسبة لها؟ هـــل يمكنـــك أن تزيد المخاطر؟
- هل تقف العقبات فى طريق ما تريده الشخصيات؟
- هل أفعال الشخصيات فى خدمة ما تريده؟
- هل الحوار أفعال أم كلام؟
- هل كتبت الأداء للشخصيات؟ هل لديهم ما يفعلونه طوال الوقت؟
- هل أرسيت الطابع الملائم عند بداية الفيلم (التـــصريح بالـــضحك فـــى الكوميديا)؟
- هل استكشفت ديناميكيات الانتقالات، مثل استخدام التناقض بين الـــسرعة والبطء، أو الضوء والظلام، أو الارتفاع والانخفاض؟ "وماذا" حدث بين هذه الانتقالات؟
- هل لدى شخصياتك دخول فى الفيلم؟ وخروج؟
- هل تتكشف أحداث فيلم حدثًا وراء الآخر؟ هل يـــسمح الفـــيلم للمتفـــرج بالمشاركة بشكل إيجابى؟
- هل استخدمت علامات الاستفهام؟ ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟ (الأســـئلة تخلق التشويق).
- هل استفدت إلى أقصى حد من مواقع التصوير؟
- هل وضعت فى اعتبارك قوة الصورة السينمائية؟ بماذا تخبرك اللقطـــة؟ أو اللحظات التى تنظر فيها إلى الشخصيات وتدع الأمور تجرى معهم؟

- هل خلقت جوًا لتجرى فيه القصة؟ رومانسية، تشويق، خارقة للطبيعة، إلخ؟
- هل أسست العالم المطلوب لكى تجرى فيه القصة (مثلاً إذا أمكن للفيلة أن تطير)؟
- هل زرعت ما هو ضرورى من مفاتيح الحل أو الإكسسوار؟
- هل أعددت المتفرج لشيء سوف يحدث فى المستقبل، حتى إذا وقع تقبله المتفرج؟
- هل تأكدت من عدم وجود انقلابات عاطفية أو درامية حدثت بعيدًا عن الكاميرا؟
- هل تضع التوقعات فى حسابك؟
- هل أظهرت عواقب الحدث؟ (نتيجة تحقيق أو الفشل فى تحقيق التوقعات).
- هل قوة الدفع السردية مستمرة من مشهد إلى آخر؟
- هل هناك واقع حى فى اللحظة؟ وإن لم يكن هناك، هل لديك سبب؟
- هل تبدى شخصياتك تصرفات إنسانية يمكن تصديقها؟ (السلوك الغريب – غير المقترن بالشخصية ورغباتها والظروف – ليس مثيرًا للاهتمام).
- هل كل ما يحدث للشخصيات أو بينها مجسد للمتفرج عند نقله إلى الشاشة؟
- هل كل ما بدأت به الفيلم يؤدى إلى النهاية الحتمية لهذه البداية؟

خاتمـــــــة:

إذا دخلت هذه الرحلة المثيرة بقدر كبير من الشغف، وبعض الصبر، ووقت معقول، وبضعة آلاف من الدولارات، من الممكن أن يكون لديك فيلم روائى طويل "فى العلب"؟ (أى ينتظر العرض – المترجم) خلال عام أو عامين. هل سوف يكون فيلمًا جيدًا؟ هل سيجنى مالاً؟ هل سوف يفوز بالجائزة الأولى فى مهرجان الأفـــلام المستقلة؟ لا أدرى، ولكن فى تعاملاتى مع طلبتى أتـــذكر القـــول المـــأثور عـــن فرانسيس فورد كوبولا، حول ما يعنيه قدوم مسجلات الفيديو: "فجأة يومًا ما، سوف تكون فتاة صغيرة من ولاية أوهايو هى موتسارت الجديد، وتصنع فيلمًـــا جمـــيلاً بكاميرا أبيها، وللمرة الأولى سوف يتم تدمير ما يدعى احترافًا لصناعة الأفلام إلى الأبد، وسوف تصبح السينما بحق شكلاً فنيًا". واليوم تتجول هذه الفتـــاة الـــصغيرة بكاميرا فيديو رقمية.

أتمنى لكم حظًا سعيدًا.

المراجع

Aristotle, *Aristotle's Poetics*, Hill and Wang Publishing, 1961.

Bare, Richard L., *The Film Director: A Practical Guide to Motion Picture and Television Techniques*, Hungry Minds, Inc., 1973.

Baxter, John, *Fellini*, St. Martin's Press, 1994.

Clurman, Harold, *On Directing*, Macmillan, 1972.

Cole, Toby, and Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source of the Modern Theatre*, Pearson Allyn & Bacon, 1963.

Dmytryk, Edward, *On Screen Directing*, Focal Press, 1984.

Eisenstein, Sergei M., *On the Composition of the Short Fiction Scenario*, Heinemann, 1989.

Kurosawa, Akira, *Something Like an Autobiography*, Vintage, 1983.

Lucey, Paul, *Story Sense: A Screenwriter's Guide for Film and Television*, McGraw-Hill, 1996.

Lumet, Sydney, *Making Movies*, Vintage, Reprint Edition, 1996.

Rosenblum, Ralph, *When the Shooting Stops: Inside a Motion Picture Cutting Room*, Viking Press, 1979.

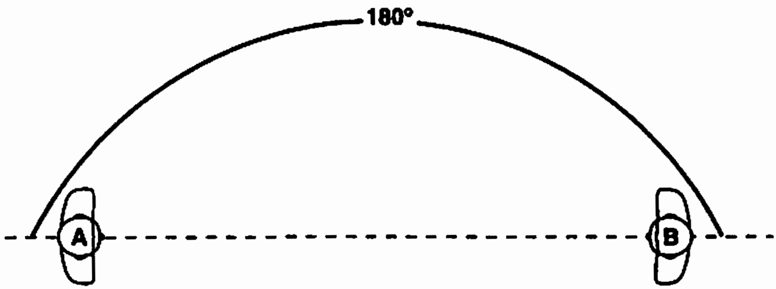
Scharff, Stefan, *The Elements of Cinema: Towards a Theory of Cinesthetic Impact*, Columbia University Press, 1982.

Tolstoy, Leo, *What Is Art?*, Penguin Classics, 1995.

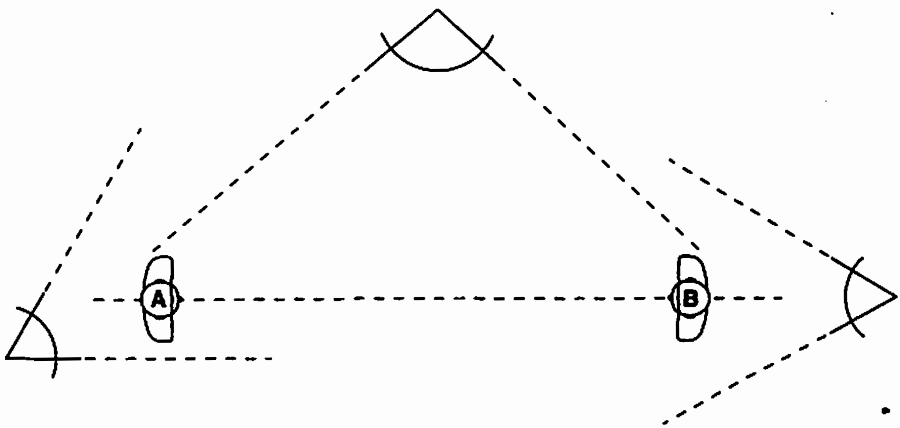
van Gogh, Vincent, *Dear Theo: The Autobiography of Vincent van Gogh*, Plume, Reprint Edition, 1995.

Young, Jeff, *Kazan, The Master Director Discusses His Films: Interviews With Elia Kazan*, Newmarket Press, 1999.

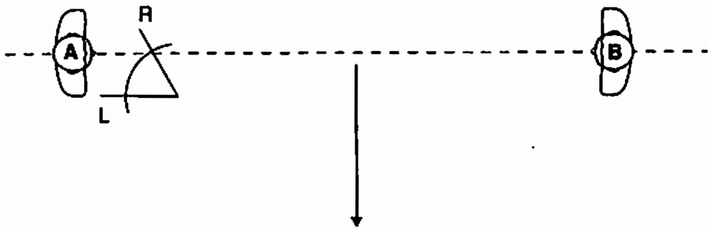
ملحق الصور



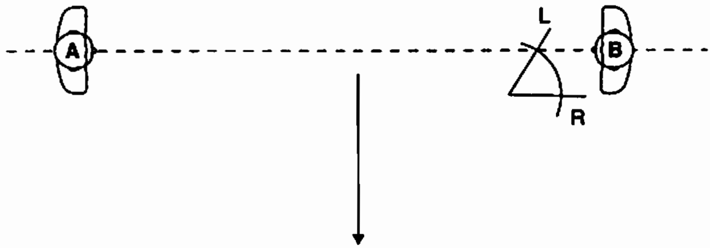
الشكل ١-١ المحور بين شخصيتين.



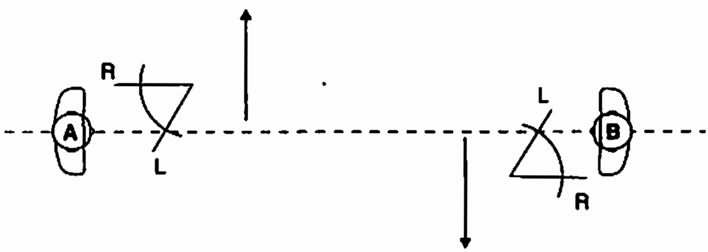
الشكل ١-٢ تصوير A و B من خلال ثلاث لقطات من زوايا مختلفة.



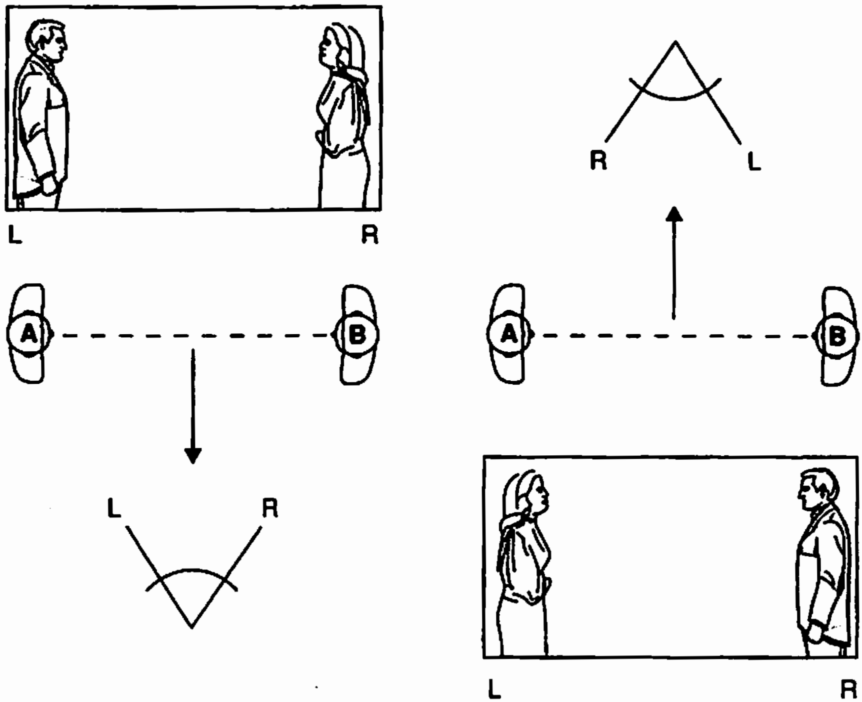
الشكل ١–٣ الشخصية **A** تنظر إلى **B** يمين الكاميرا.



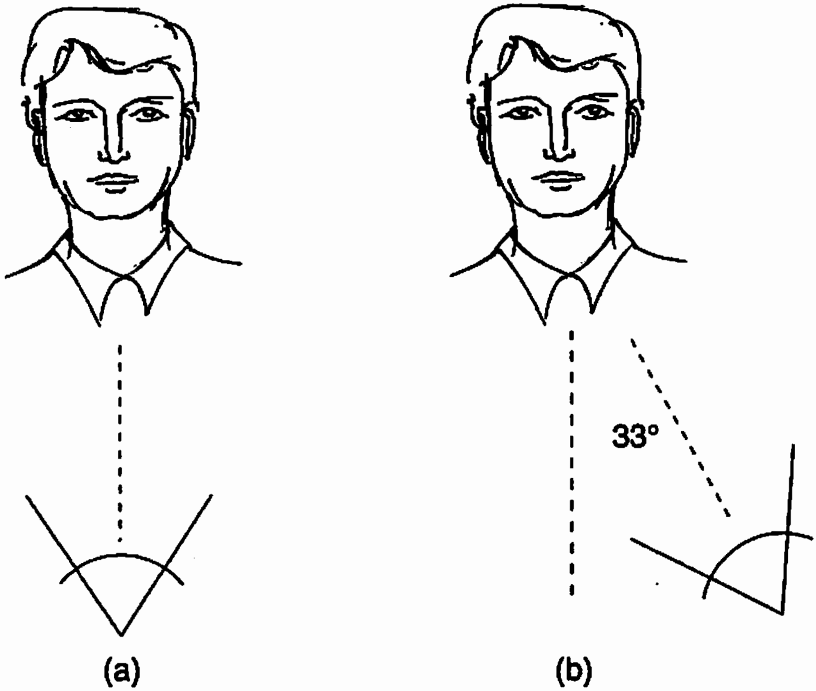
الشكل ١–٤ الشخصية **B** تنظر إلى **A** يسار الكاميرا.



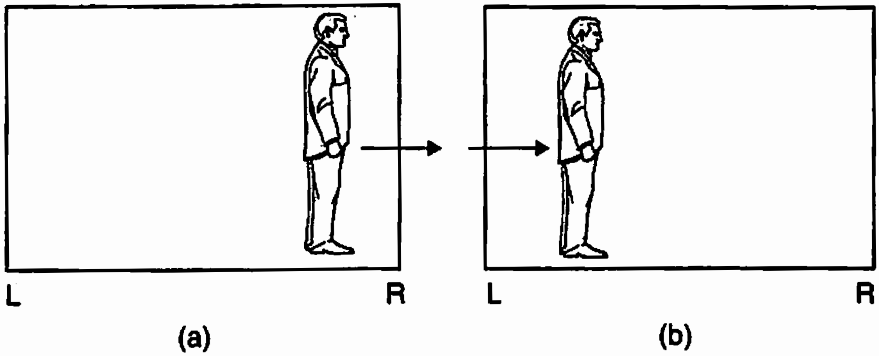
الشكل ١–٥ المحور القافز بتحريك الكاميرا وتصوير للشخصية **A** عبر خط الـ ١٨٠ درجة.



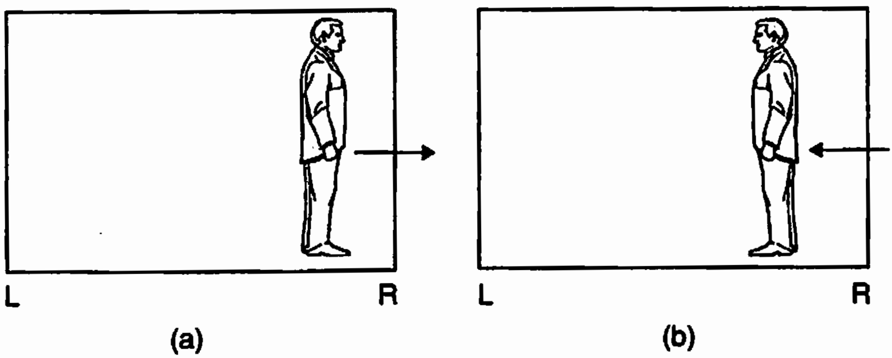
الشكل ١-٦ القفز على المحور، بينما تظل الشخصيتان فى الكادر.



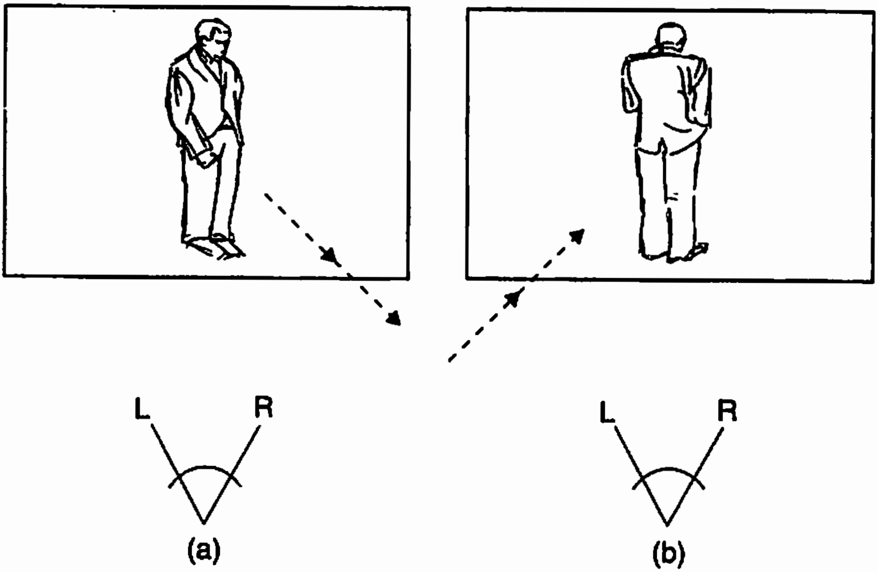
الشكل ١-٧ زاوية الكاميرا الأولى للشخصية (إلى اليسار) ثم زاوية الكاميرا بعد تغييرها بمقدار ٣٠ درجة لنفس الشخصية.



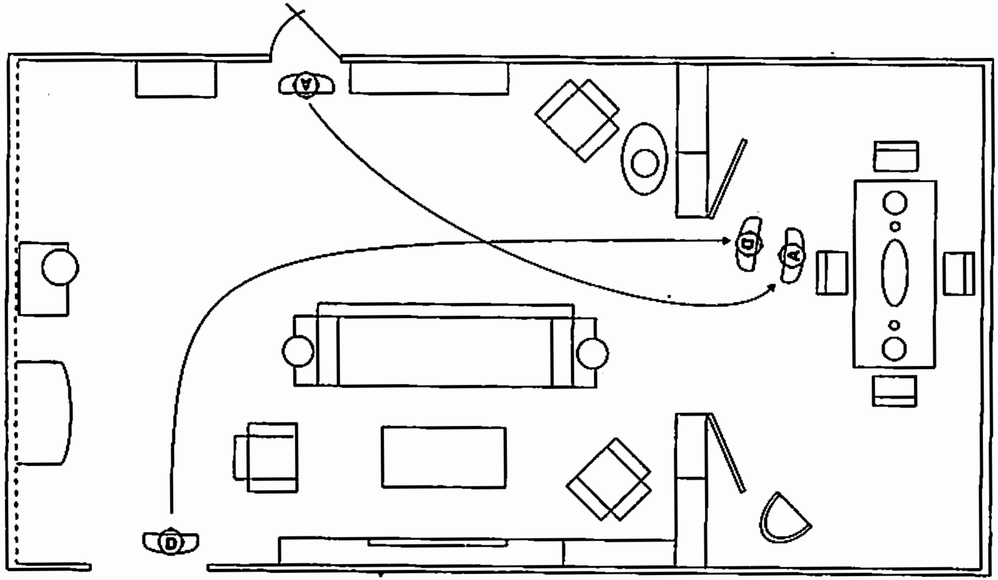
الشكل ١-٨ الشخصية تتحرك من اليسار إلى اليمين، وتخرج من يمين الكادر (الصورة اليسرى)، وتدخل الكادر التالى من اليسار لتتحرك فى الاتجاه نفسه.



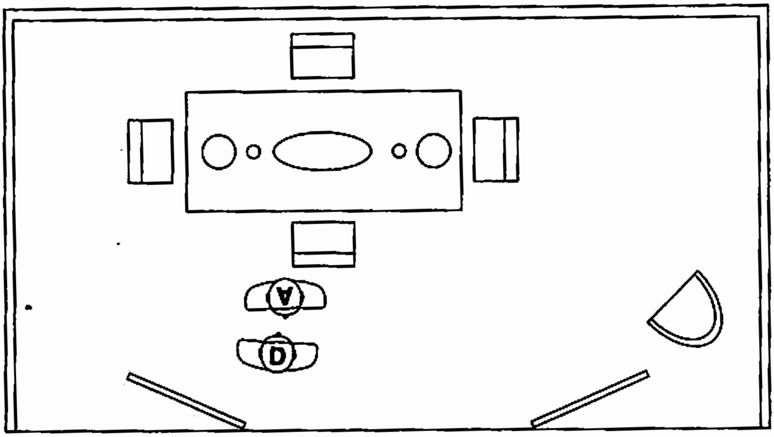
الشكل ١-٩ الشخصية تتحرك من اليسار إلى اليمين، وتخرج من يمين الكادر (الصورة اليسرى)، ثم تدخل الكادر التالى من اليمين لتتحرك فى الاتجاه العكسى.



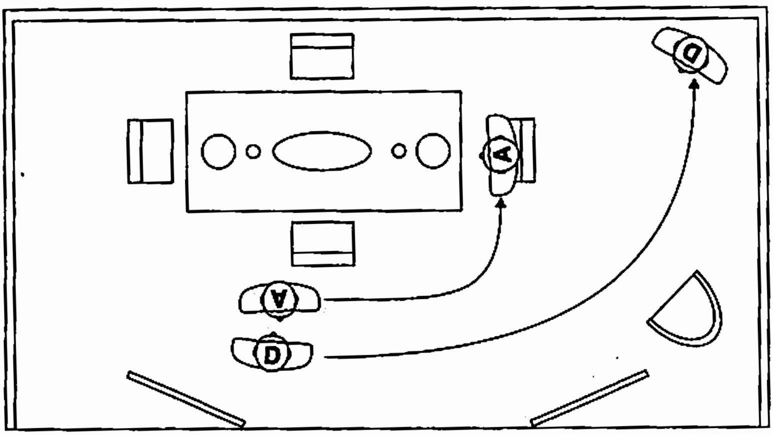
الشكل ١٠-١ الشخصية تقترب من الكاميرا وتخرج من يمين الكادر (الصورة اليسرى)، ثم تدخل من يسار الكاميرا لتبتعد عن الكاميرا.



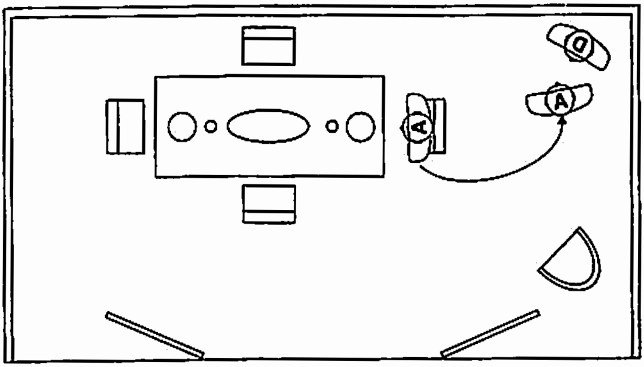
الشكل ٤-١ إعداد المشهد للوحدة الدرامية الأولى من فيلم "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة.



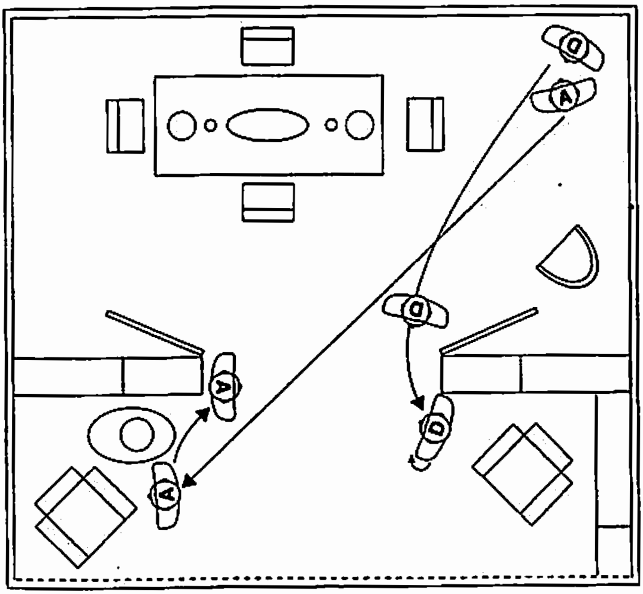
الشكل ٤-٢ إعداد المشهد للوحدة الدرامية الثانية من فيلم "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة.



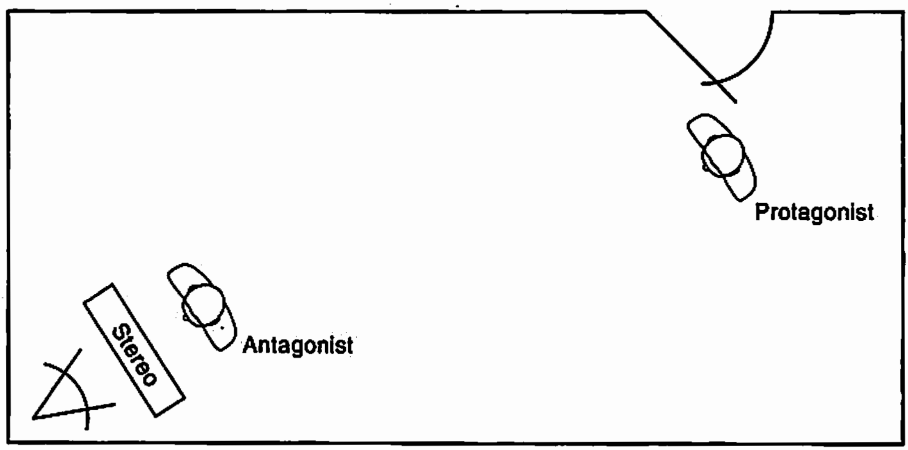
الشكل ٤-٣ إعداد المشهد للوحدة الدرامية الثالثة من فيلم "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة.



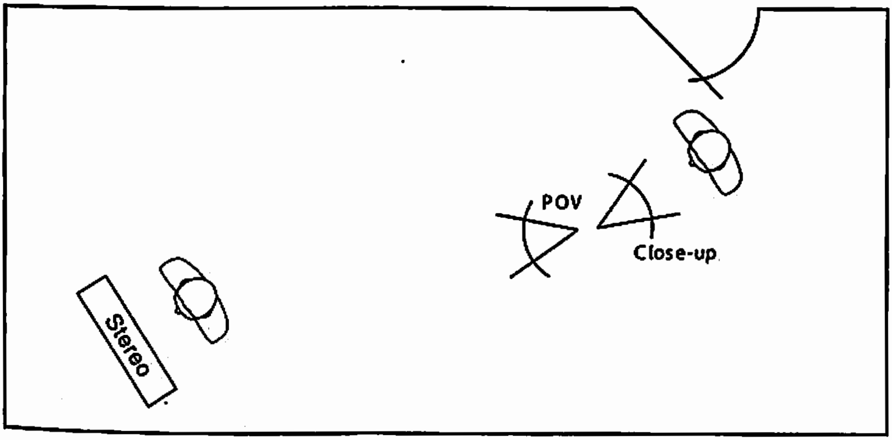
الشكل ٤-٤ إعداد المشهد للوحدة الدرامية الرابعة من فيلم "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة.



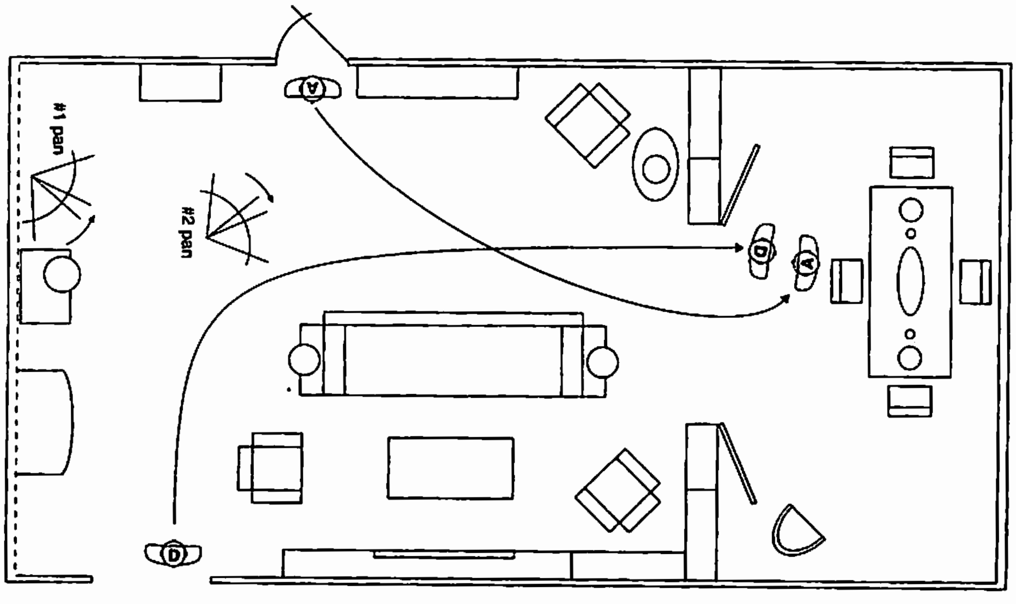
الشكل ٤-٥ إعداد المشهد للوحدة الدرامية الخامسة من فيلم "سيئة السمعة"، مشهد الشرفة.



الشكل ٥-١ الكاميرا خارج رأس البطل.



الشكل ٥-٢ الكاميرا داخل رأس البطل.



الشكل ٦-١ إعداد الكاميرا مرسومة على خطة الأرضية للوحدة الدرامية الأولى من مشهد الشرفة، "سيئة السمعة".



الشكل ٦-٢ لقطة **E** -١ من إعداد الكاميرا #١.



الشكل ٦-٣ لقطة **E** -٢.



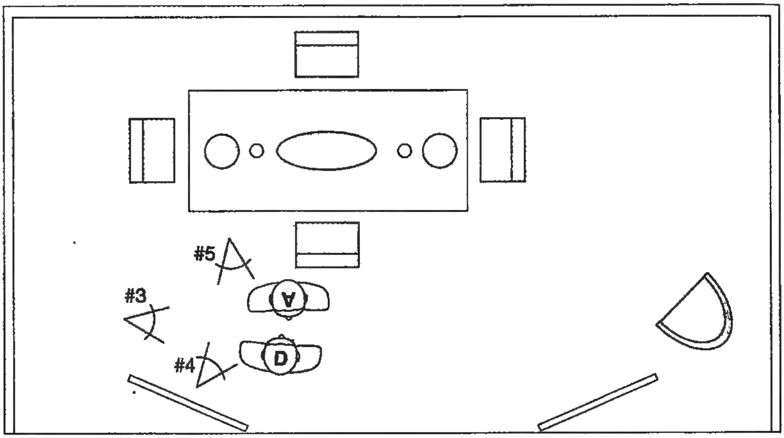
الشكل ٦-٤ لقطة E -٣، من إعداد الكاميرا #١.



الشكل ٦-٥ لقطة E-٤، من إعداد الكاميرا #٢.



الشكل ٦-٦ استمرار اللقطة E-٤.



الشكل ٦-٧ خطة أرضية للوحدة الدرامية الثانية.



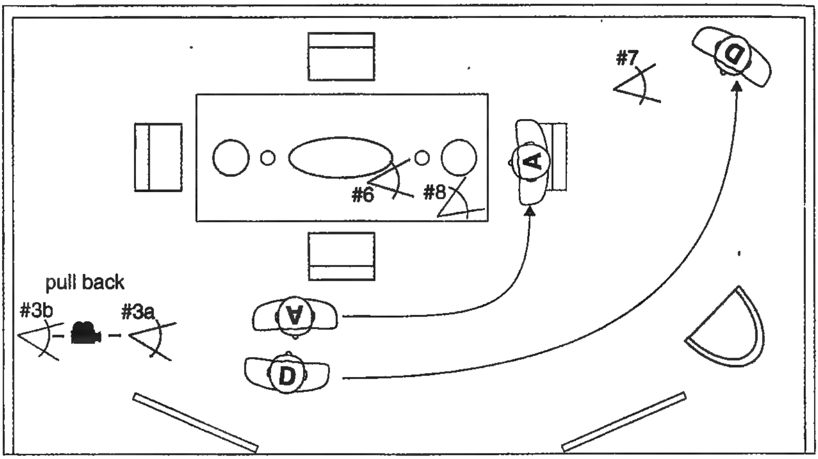
الشكل ٦-٨ اللقطة **E**-٥ من إعداد الكاميرا #٣. اللقطة الأولى فى الوحدة الدرامية الثانية.



الشكل ٦-٩ اللقطات E-٦، ٨، ١٠، ١٢، ١٤، ١٦، من إعداد الكاميرا #٤، نبضات الفعل تتحول إلى نبضات سردية.



الشكل ٦-١٠ اللقطات E-٧، ٩، ١١، ١٣، ١٥، من إعداد الكاميرا #٥، نبضات الفعل تتحول إلى نبضات سردية.



الشكل ٦-١١ الخطة الأرضية للوحدة الدرامية الثالثة.



الشكل ٦-١٢ اللقطة E-١٧ من إعداد الكاميرا #٣. أليشيا تتباعد. النسيج الرابط بين الوحدتين الدراميتين الثانية والثالثة.



الشكل ٦-١٣ اللقطة E-١٧ مستمرة. تتسع اللقطة لتشمل الشخصيتين.



الشكل ٦-١٤ اللقطة E-١٨، إعداد الكاميرا #٦.



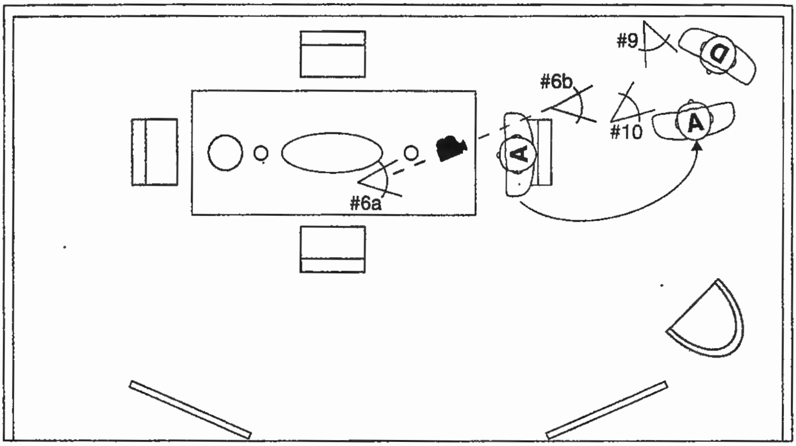
الشكل ٦-١٥ اللقطة E-١٨ مستمرة.



الشكل ٦-١٦ اللقطات E ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٥، من إعداد الكاميرا #٧.



الشكل ٦-١٧ اللقطات E ٢٠، ٢٢، ٢٤، من إعداد الكاميرا #٨.



الشكل ٦-١٨ خطة أرضية للوحدة الدرامية الرابعة المحتوية على نقطة الارتكاز.



الشكل ٦-١٩ اللقطة E-٢٦، من إعداد الكاميرا #٦أ- ب، والتي تحتوي على نقطة ارتكاز المشهد.



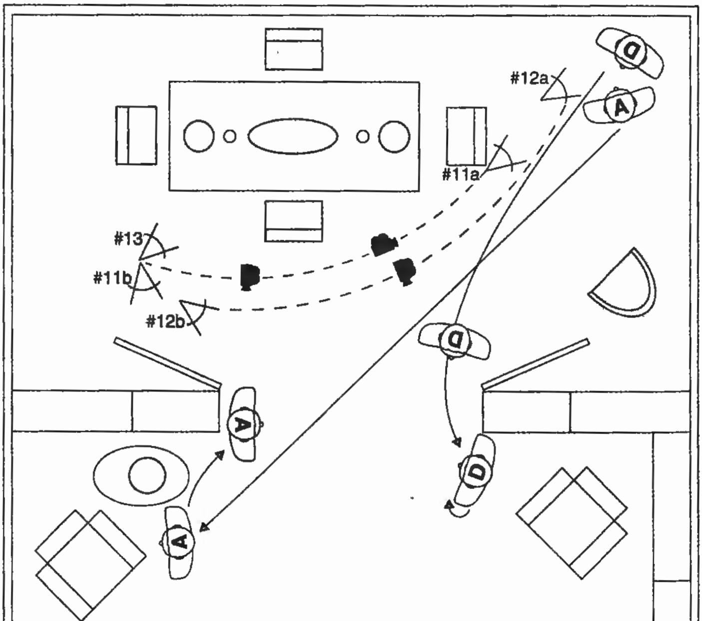
الشكل ٦-٢٠ اللقطة E-٢٧ من إعداد الكاميرا #٩، النبضة السردية "التوسل".



الشكل ٦-٢١ اللقطة E-٢٨ من إعداد الكاميرا #١٠، النبضة السردية "مقاطعة".



الشكل ٦-٢٢ اللقطة E-٢٩، من إعداد الكاميرا #١١.



الشكل ٦-٢٣



الشكل ٦-٢٤ استمرار للقطة E-٢٩، إعداد الكاميرا #١١.



الشكل ٦-٢٥ الكادر النهائى للقطة E-٢٩، إعداد الكاميرا #١١.



الشكل ٦-٢٦ اللقطة E-٣٠، إعداد الكاميرا #١٢.



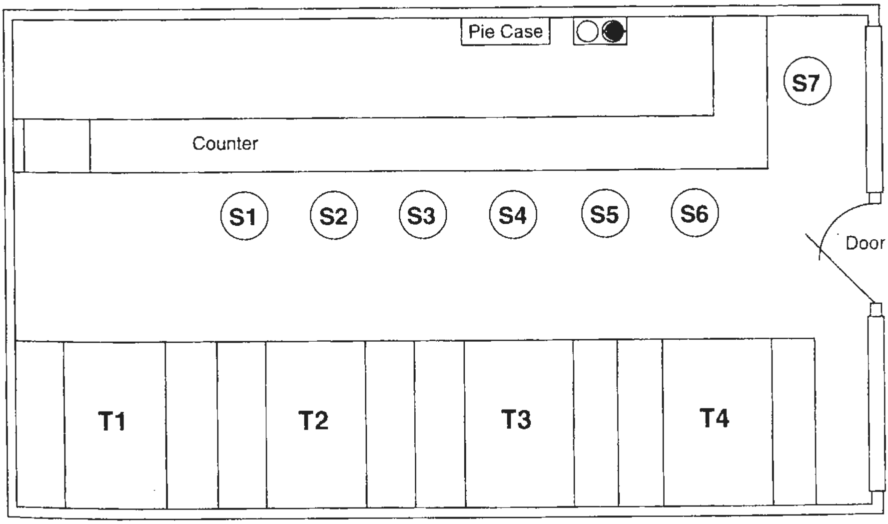
الشكل ٦-٢٧ استمرار للقطة E-٣٠، إعداد الكاميرا #١٢.



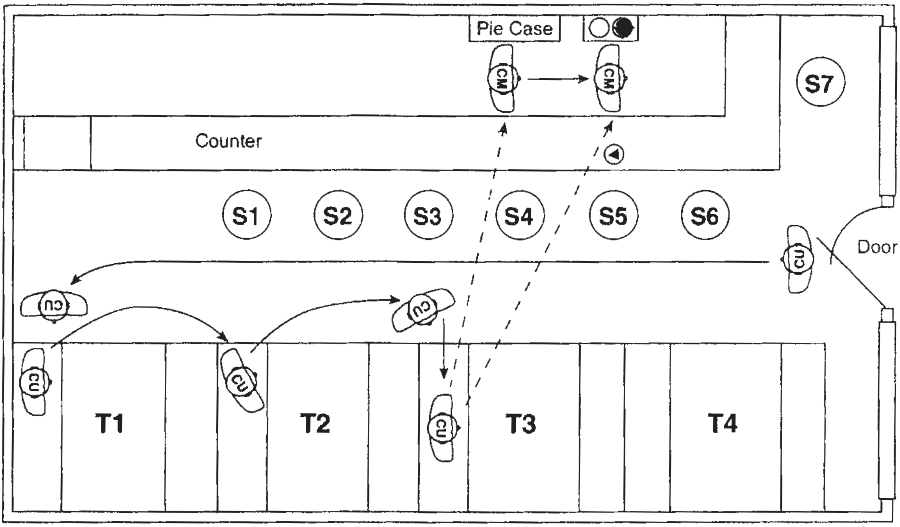
الشكل ٦-٢٨ اللقطة E-٣١، إعداد الكاميرا #١٣، وجهة نظر أليشيا.



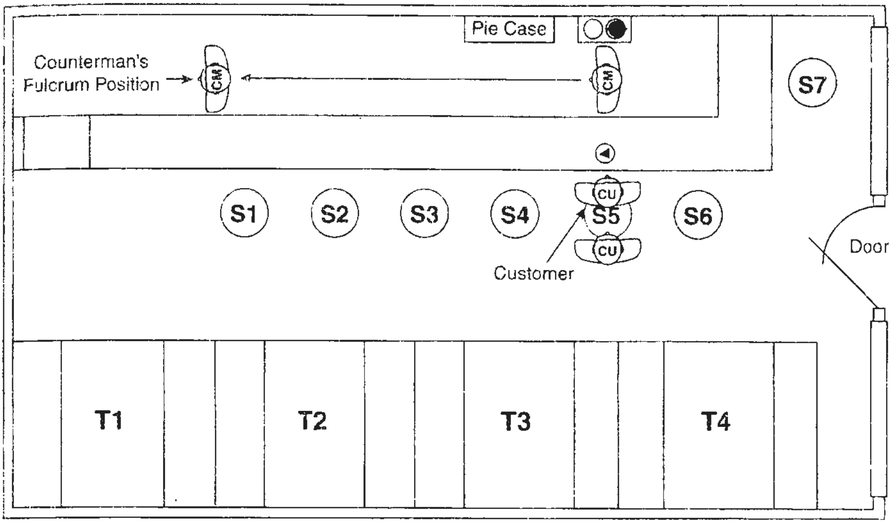
الشكل ٦-٢٩ اللقطة E-٣٢، استمرار لإعداد الكاميرا #١٢.



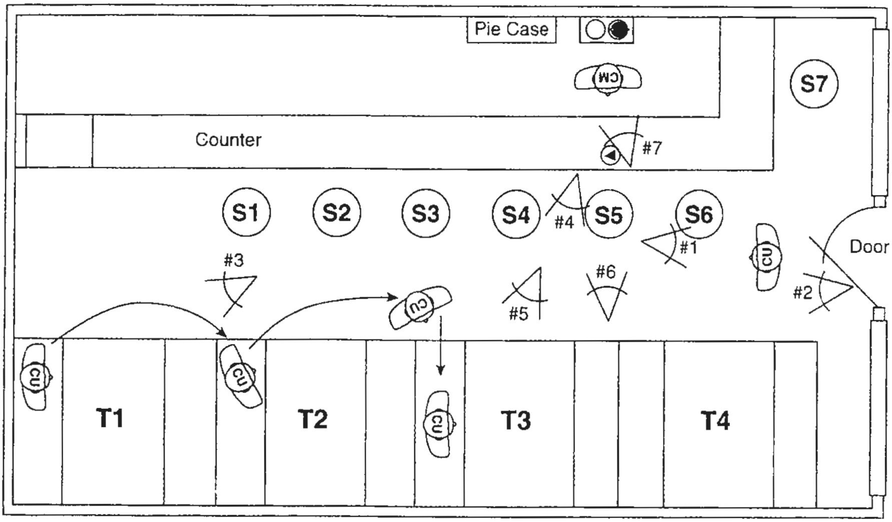
الشكل ٨-١ خطة الأرضية للمطعم.



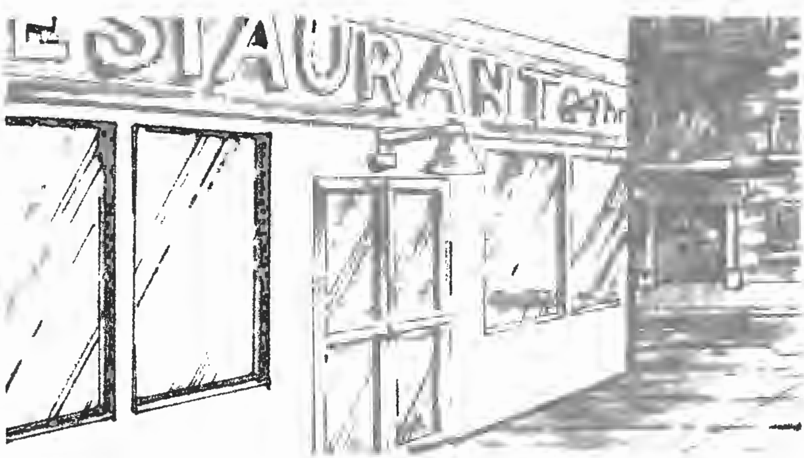
الشكل ٨-٢ العثور على مكان الفطيرة فوق الطاولة.



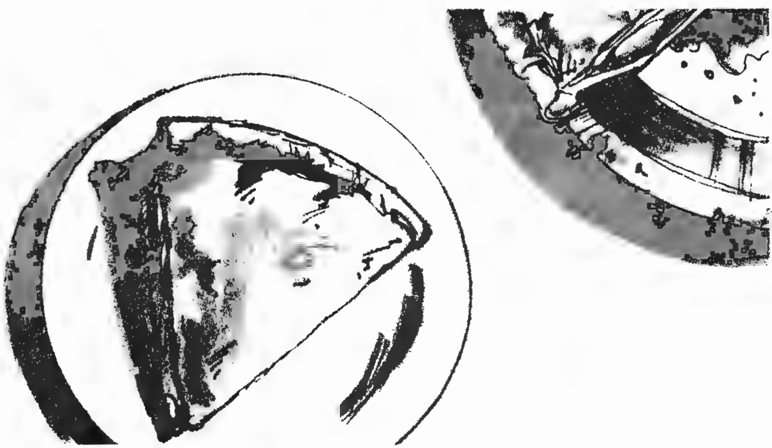
الشكل ٨-٣ العثور على مكان جديد لحدث نقطة الارتكاز.



الشكل ٨-٤ إعدادات الكاميرا مطبقة على خطة الأرضية للوحدة الدرامية الأولى.



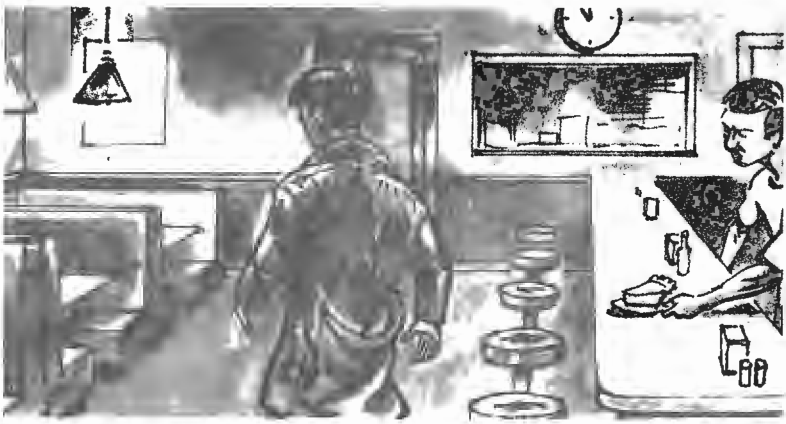
الشكل ٨-٥ المنظر الخارجى للمطعم من أجل لقطة العناوين.



الشكل ٨-٦ دخول الفطيرة إلى الفيلم.



الشكل ٨–٧ إعداد الكاميرا #١.



الشكل ٨–٨ إعداد الكاميرا #٢.



الشكل ٨-٩ إعداد الكاميرا #٣.



الشكل ٨-١٠ إعداد الكاميرا #٤. لقطة وجهة نظر البائع "العادية" للزبون.



الشكل ٨-١١ إعداد الكاميرا #٤. استمرار للقطة وجهة نظر البائع "العادية" للزبون.



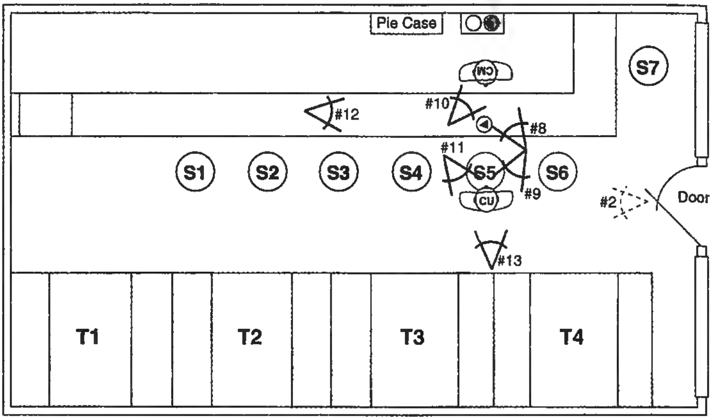
الشكل ٨-١٢ إعداد الكاميرا #٥. لقطة وجهة النظر "القوية" من البائع.



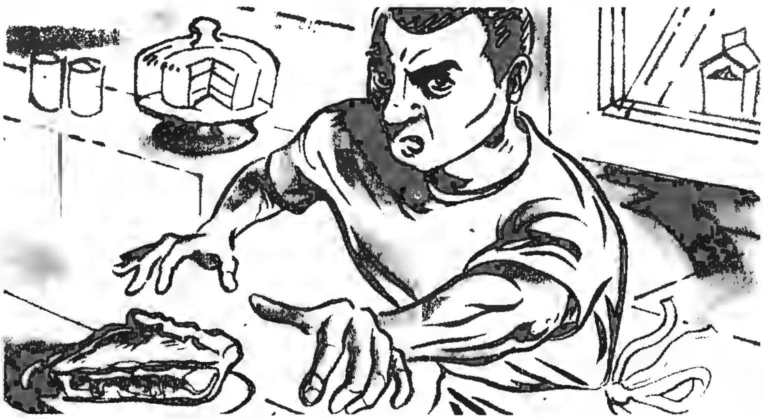
الشكل ٨-١٣ إعداد الكاميرا #٦.



الشكل ٨-١٤ إعداد الكاميرا #٧.



الشكل ٨-١٥ إعدادات الكاميرا مطبقة على الخطة الأرضية للوحدة الدرامية الثانية.



الشكل ٨-١٦ إعداد الكاميرا #٨. البائع ينظر يسار الكاميرا.



الشكل ٨-١٧ إعداد الكاميرا #١٠. القفز على المحور.



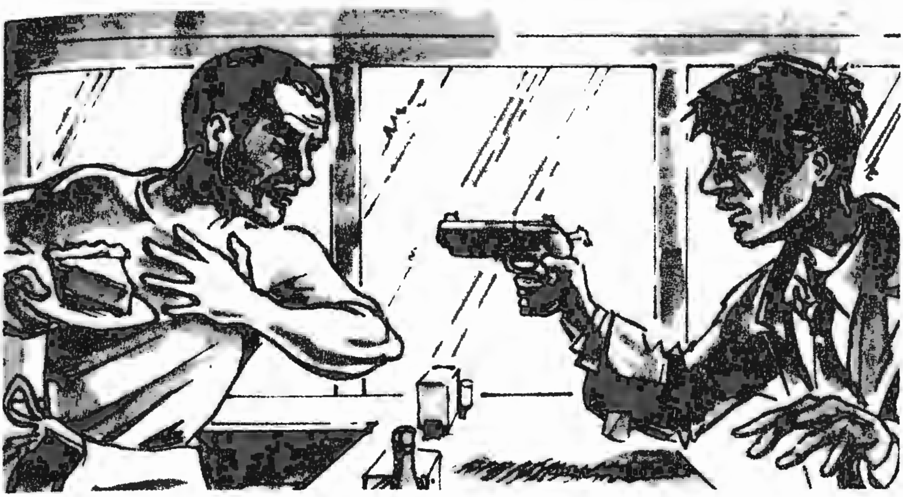
الشكل ٨-١٨ إعداد الكاميرا #٩. الزبون ينظر إلى يمين الكاميرا.



الشكل ٨-١٩ استمرار لإعداد الكاميرا #١٠. البائع ينظر إلى يمين الكاميرا.



الشكل ٨-٢٠ إعداد الكاميرا #١١. الزبون ينظر إلى يسار الكاميرا.



الشكل ٨-٢١ إعداد الكاميرا #١٢. حل الانفصال المكانى (بعد عبور المحور - المترجم).



الشكل ٨-٢٢ إعداد الكاميرا #١٣.



الشكل ٨-٢٣ بداية حركة البان فى إعداد الكاميرا #١٣.



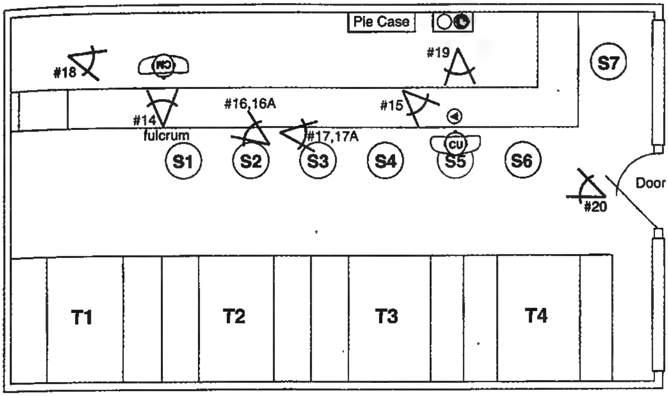
الشكل ٨-٢٤ الكاميرا تتوقف عن الحركة فى إعداد الكاميرا #١٣.



الشكل ٨-٢٥ إعداد الكاميرا #١٤. نقطة الارتكاز.



الشكل ٨-٢٦ إعداد الكاميرا #١٥.



الشكل ٨–٢٧ إعدادات الكاميرا مطبقة على خطة الأرضية للوحدة الدرامية الثالثة.



الشكل ٨–٢٨ إعداد الكاميرا #١٦.



الشكل ٨-٢٩ إعداد الكاميرا #١٦ أ.



الشكل ٨-٣٠ إعداد الكاميرا #١٧.



الشكل ٨-٣١ إعداد الكاميرا #١٧ أ.



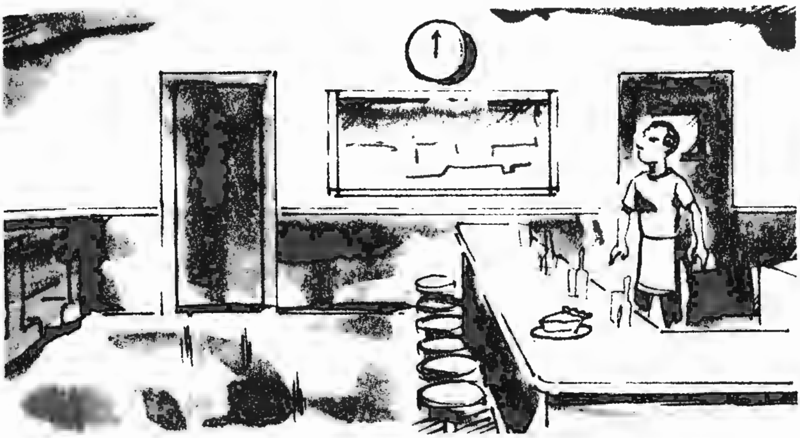
الشكل ٨-٣٢ إعداد الكاميرا #١٨.



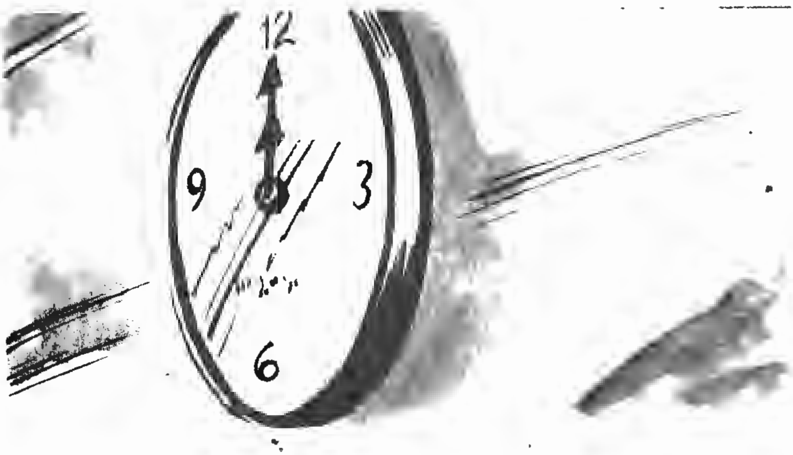
الشكل ٨-٣٣ إعداد الكاميرا #١٩.



الشكل ٨-٣٤ إعداد الكاميرا #٢٠.



الشكل ٨–٣٥ استمرار لإعداد الكاميرا #٢٠.



الشكل ٨–٣٦ لقطة دخيلة لساعة الحائط.



الشكل ٨-٣٧ إعداد الكاميرا #٢١. تجديد الكادر المألوف.



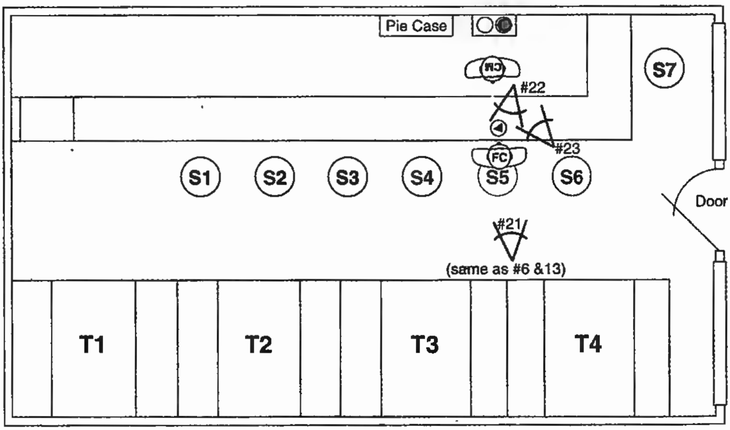
الشكل ٨-٣٨ استمرار لإعداد الكاميرا #٢١. الشرطية تدخل الكادر المألوف وتجلس.



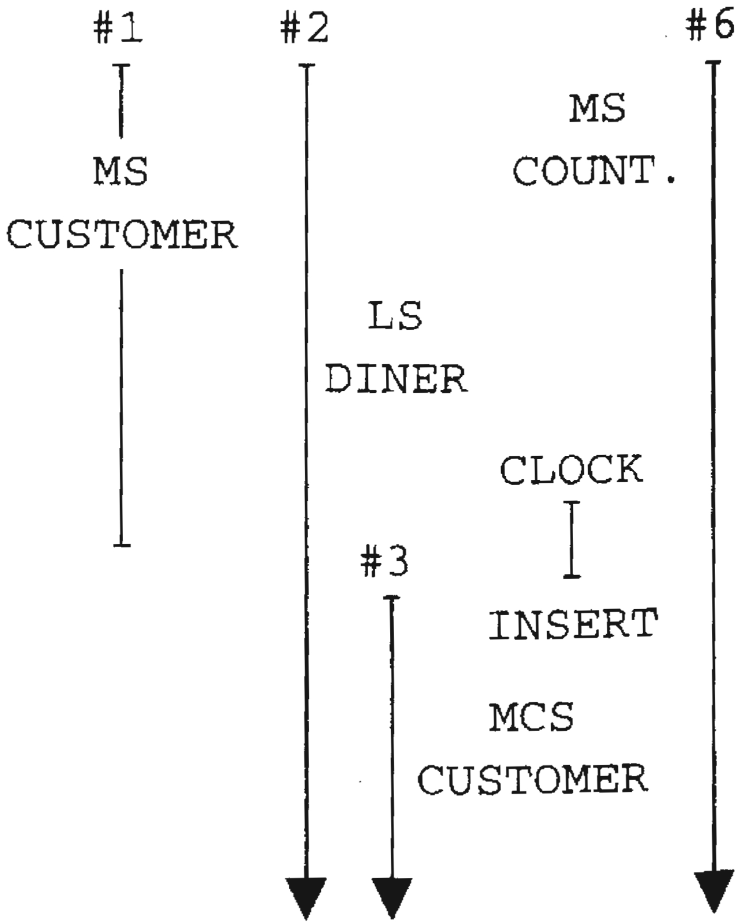
الشكل ٨-٣٩ إعداد الكاميرا #٢٢. الكشف عن ذروة النكتة.



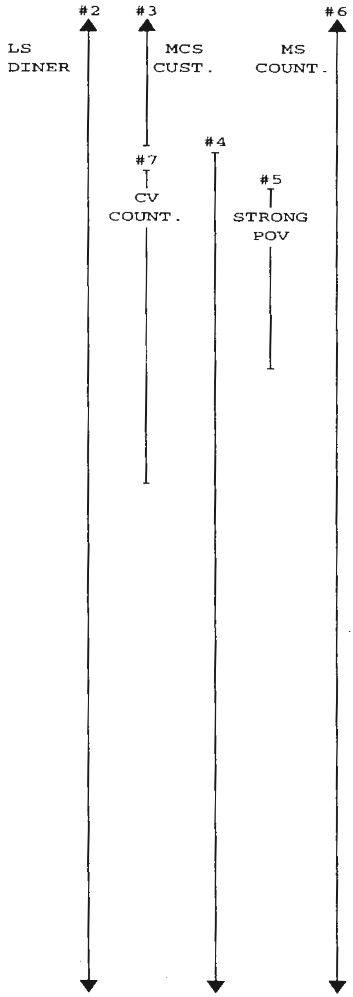
الشكل ٨-٤٠ إعداد الكاميرا #٢٣. البائع قد ينفجر من السعادة.

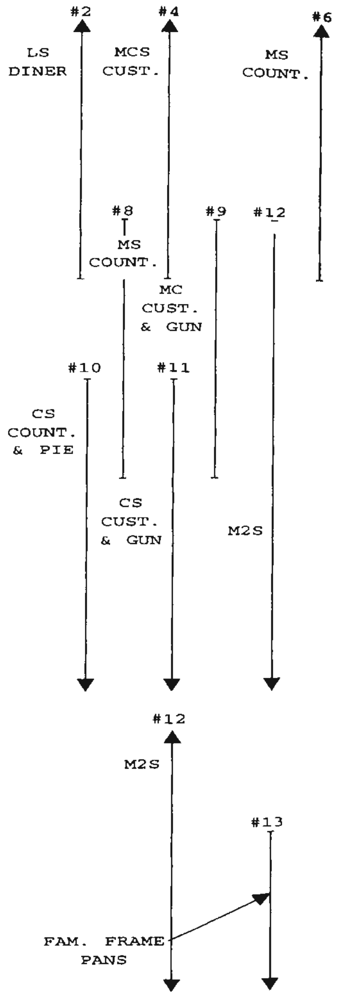


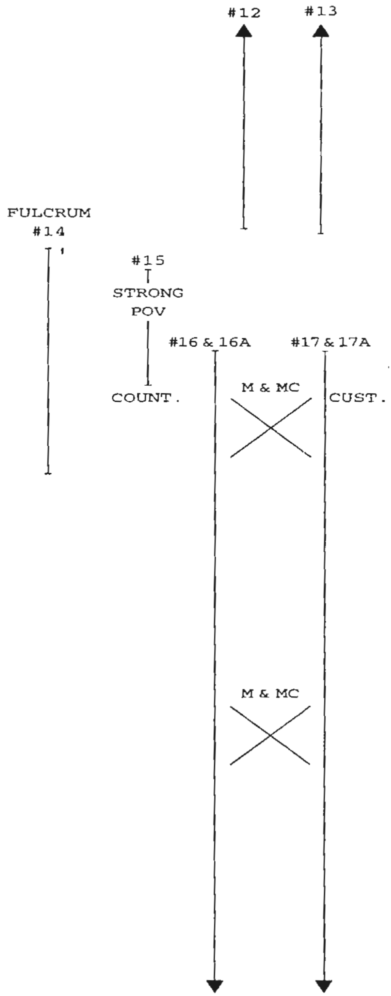
الشكل ٨-٤١ إعدادات الكاميرا مطبقة على خطة الأرضية للوحدة الدرامية الرابعة.

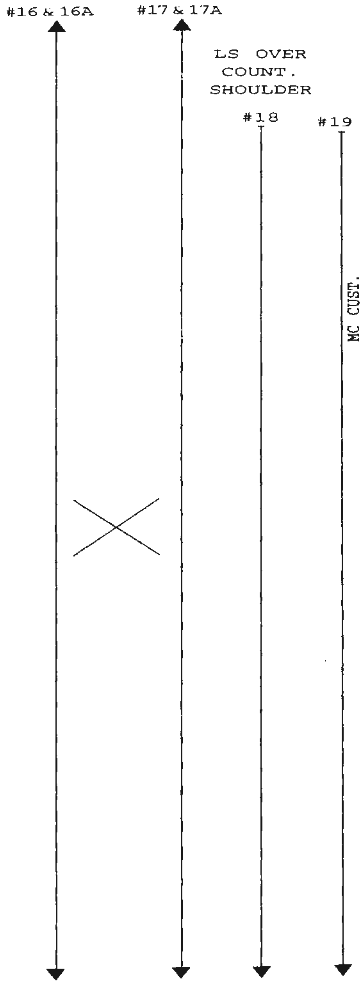


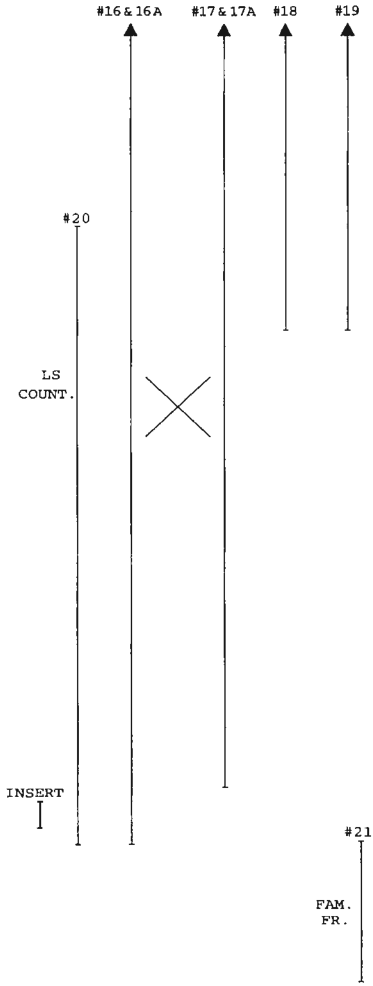
صورة من سيناريو التصوير وأوضاع الكاميرا.


#2
#3
#6
LS
DINER
MCS
CUST.
MS
COUNT.
#4
#7
#5
CV
COUNT.
STRONG
POV


#2
#4
#6
LS
DINER
MCS
CUST.
MS
COUNT.
#8
#9
#12
MS
COUNT.
MC
CUST.
& GUN
#10
#11
CS
COUNT.
& PIE
CS
CUST.
& GUN
M2S
#12
M2S
#13
FAM. FRAME
PANS


#12
#13
FULCRUM
#14
#15
STRONG
POV
#16 & 16A
#17 & 17A
COUNT.
M & MC
CUST.
M & MC


#16 & 16A
#17 & 17A
LS OVER
COUNT.
SHOULDER
#18
#19
MC CUST.

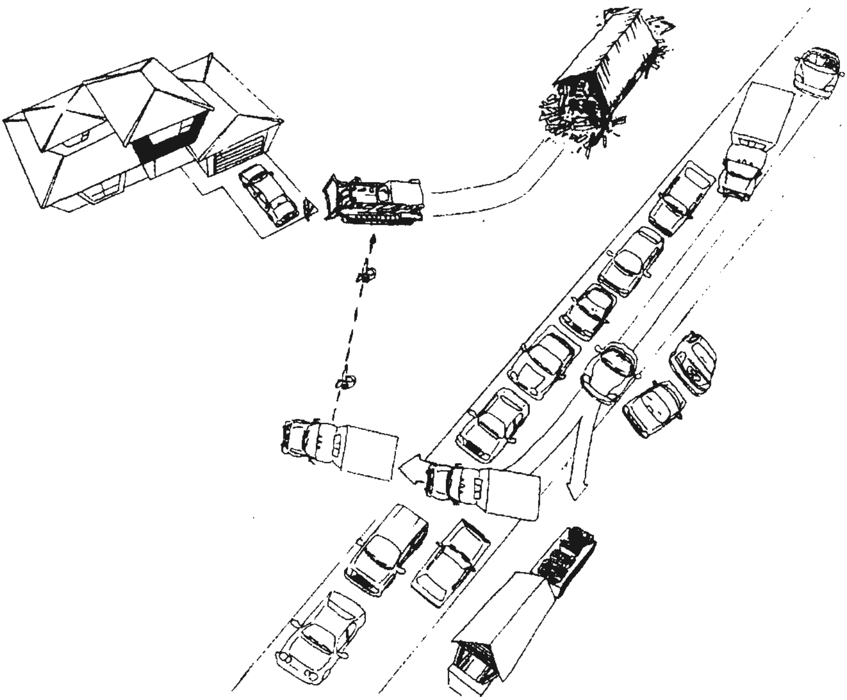

#16 & 16A
#17 & 17A
#18
#19
#20
LS
COUNT.
INSERT
#21
FAM.
FR.

#22

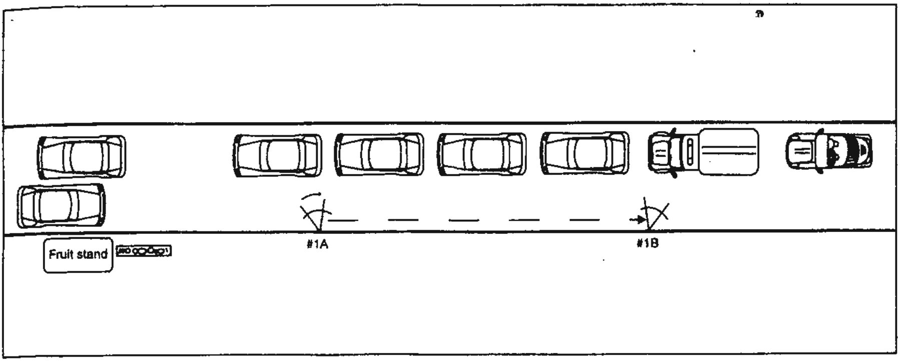
REVEAL
COP

#23

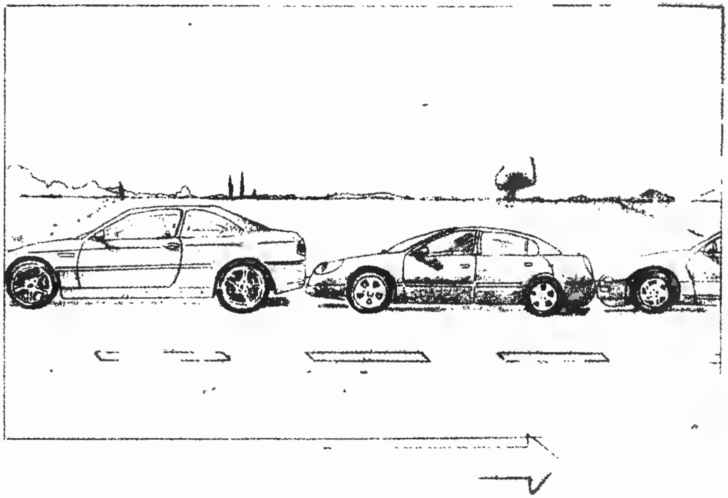
CU
COUNT.
SMILE



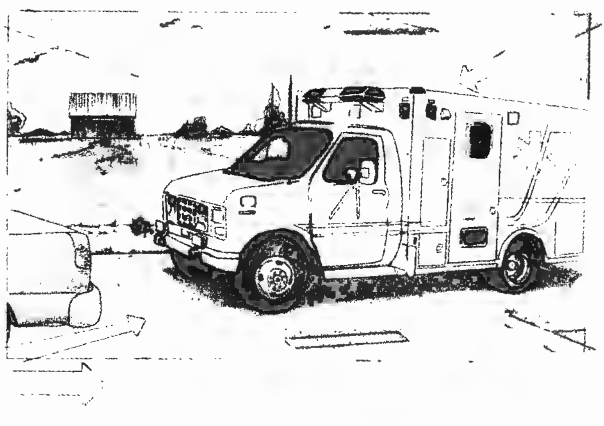
الشكل ١٣-١ الرسم التخطيطى الذهنى.



الشكل ١٣-٢ منظر عين الطائر وإعدادات الكاميرا مطبقة على المرحلة #١.



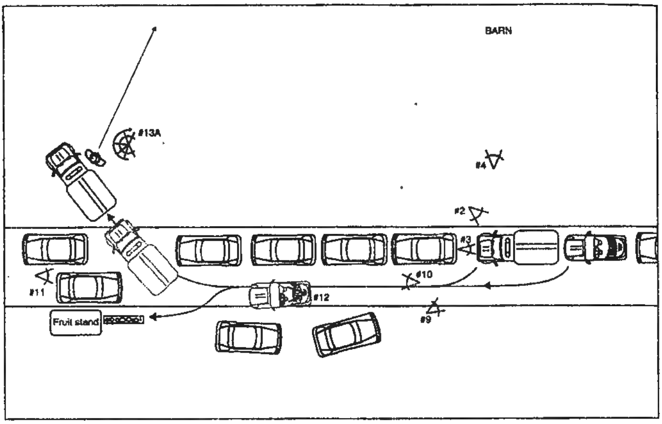
الشكل ١٣-٣ إعداد الكاميرا #١ أ، وضع البداية.



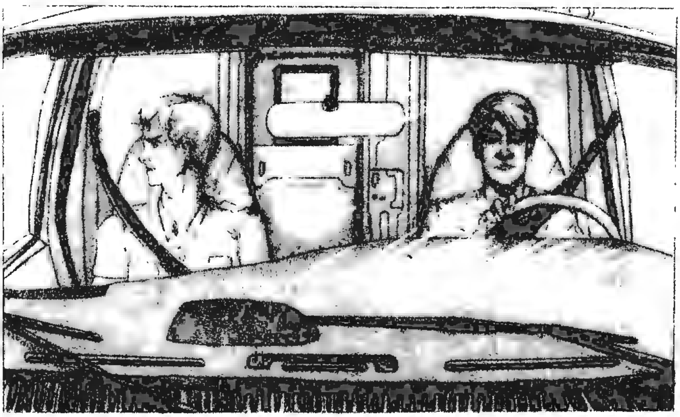
الشكل ١٣-٤ إعداد الكاميرا #١ ب، وضع النهاية.



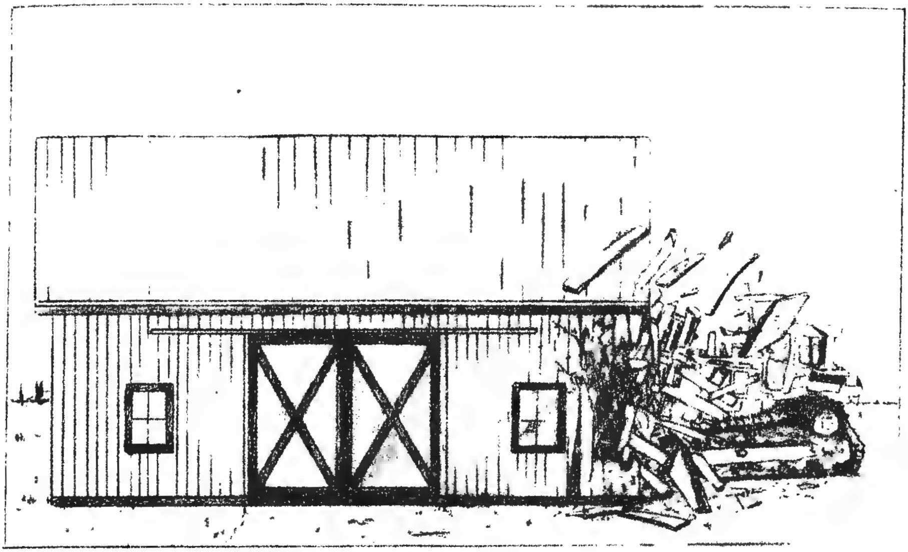
الشكل ١٣-٥ إعداد الكاميرا #٢.



الشكل ١٣-٦ منظر من عين الكاميرا مع إعدادات الكاميرا مطبقة عليه للمرحلة #٢.



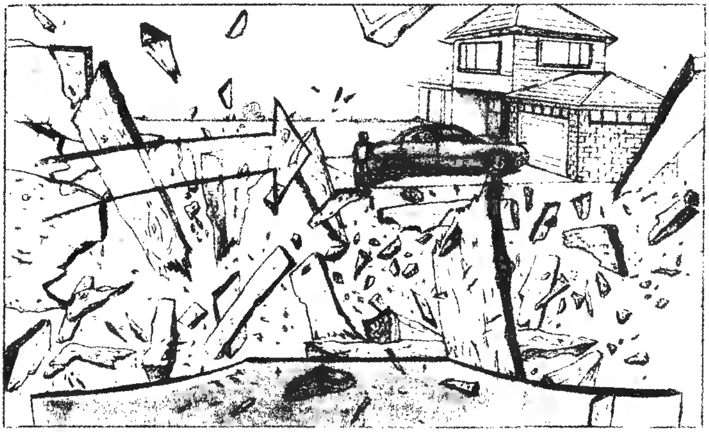
الشكل ١٣-٧ إعداد الكاميرا #٣.



الشكل ١٣-٨ إعداد الكاميرا #٤.



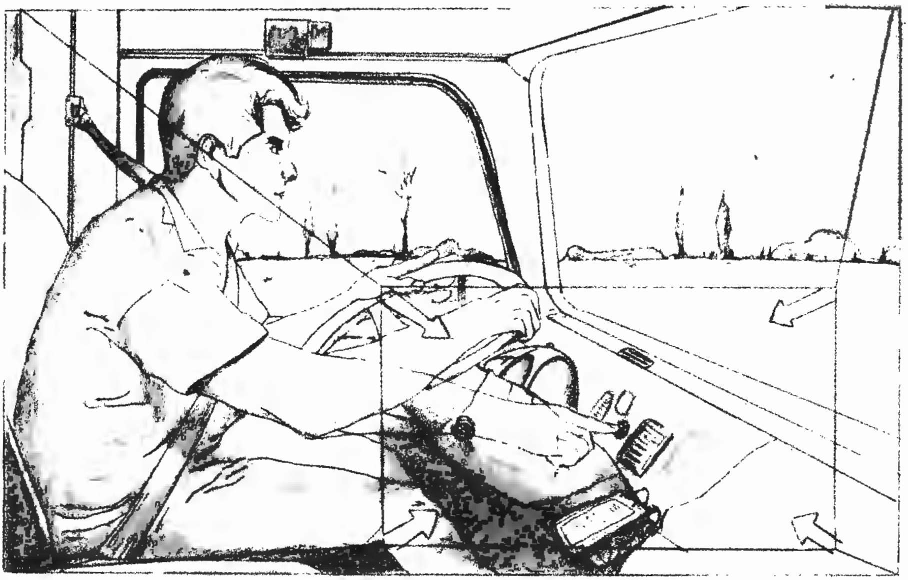
الشكل ١٣-٩ إعداد الكاميرا #٥.



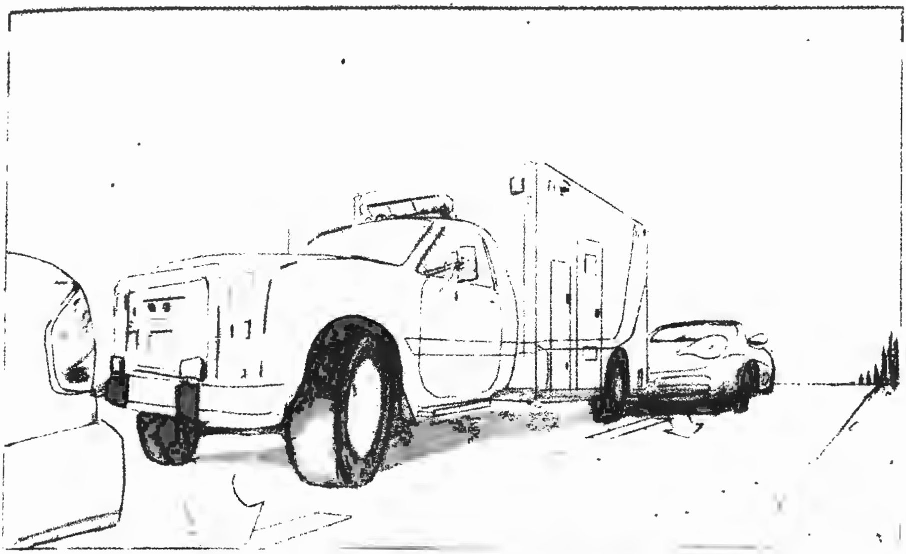
الشكل ١٣-١٠ إعداد الكاميرا #٦.



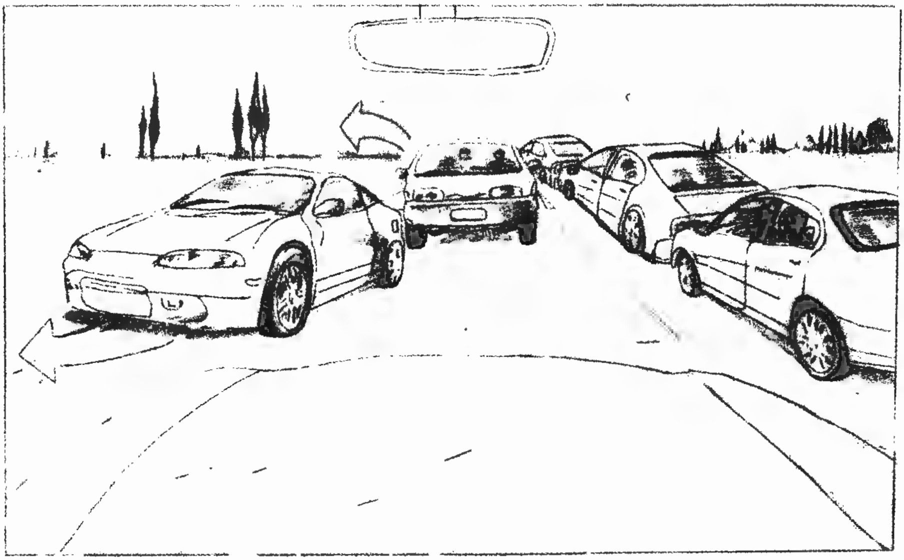
الشكل ١٣-١١ إعداد الكاميرا #٧.



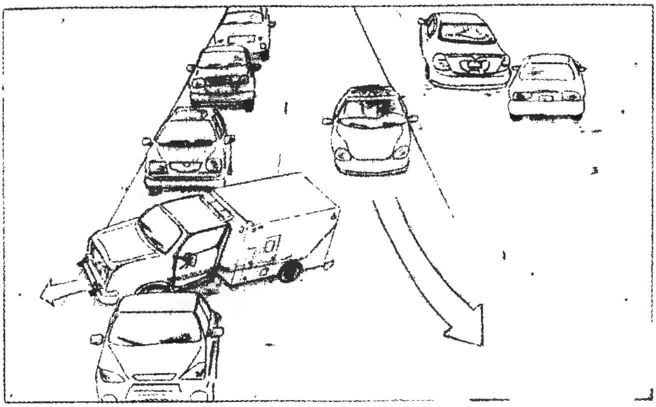
الشكل ١٣-١٢ إعداد الكاميرا #٨.



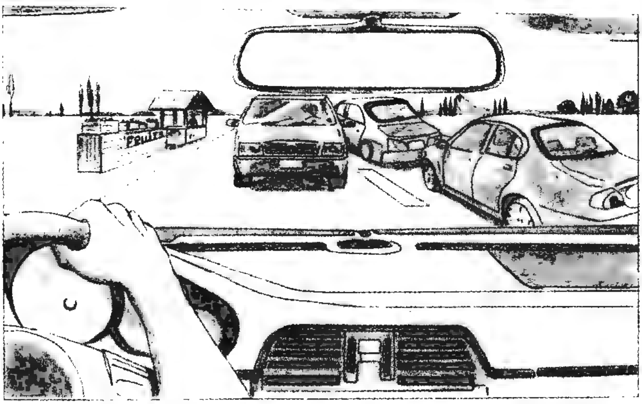
الشكل ١٣-١٣ إعداد الكاميرا #٩.



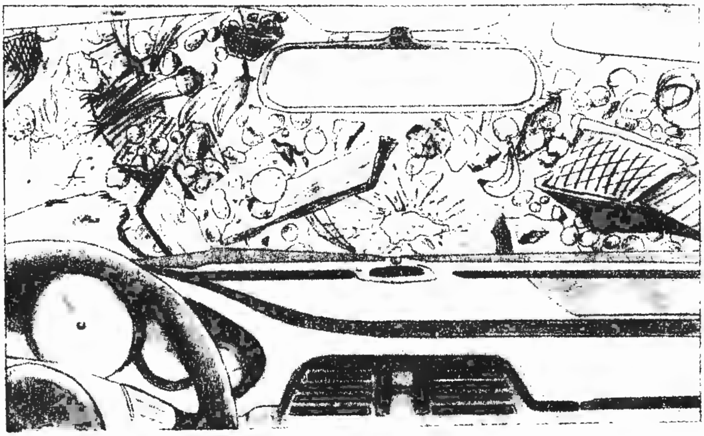
الشكل ١٣-١٤ إعداد الكاميرا #١٠.



الشكل ١٣-١٥ إعداد الكاميرا #١١.



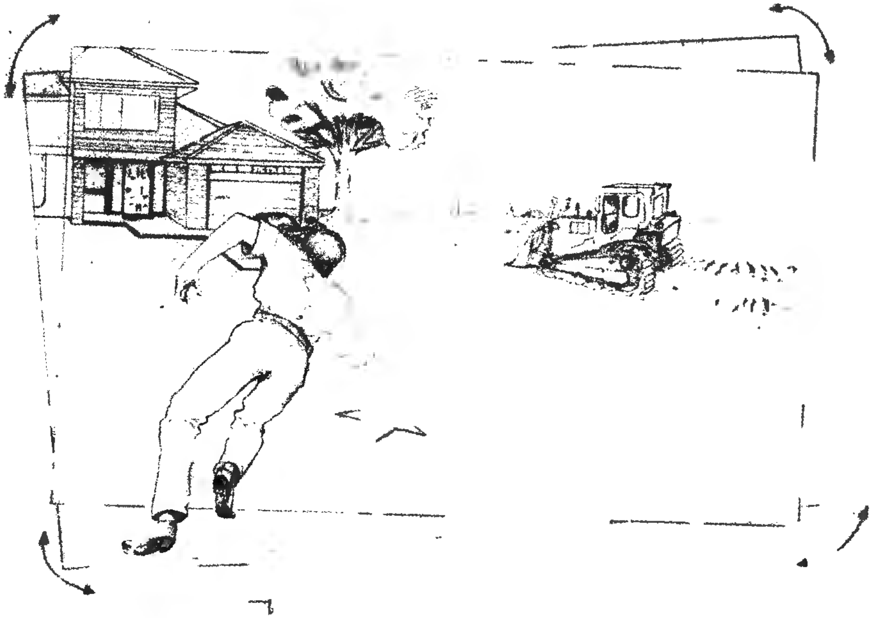
الشكل ١٣-١٦ إعداد الكاميرا #١٢، وضع البداية.



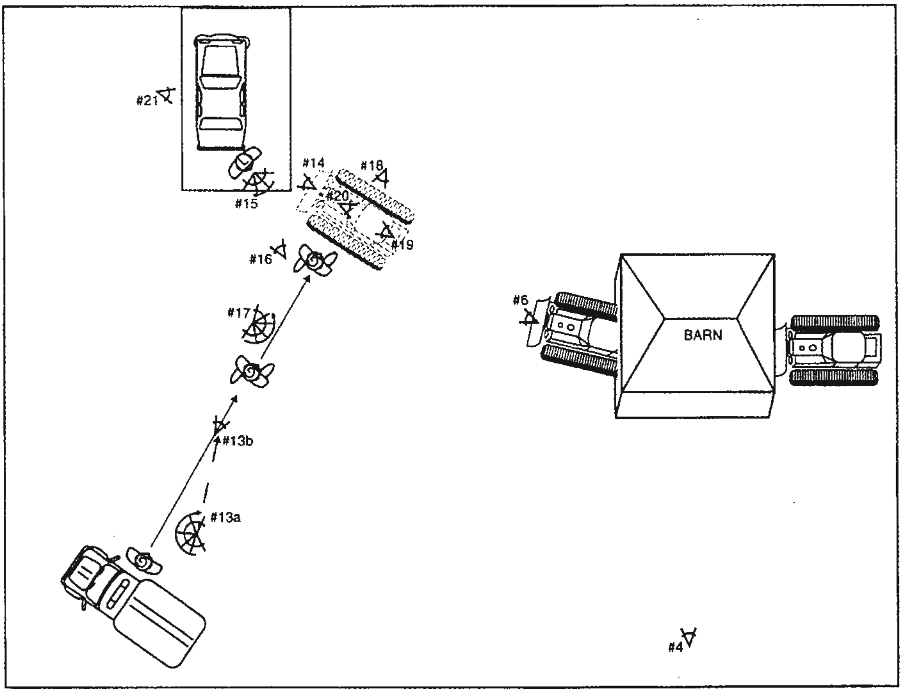
الشكل ١٣-١٧ إعداد الكاميرا #١٢، وضع النهاية.



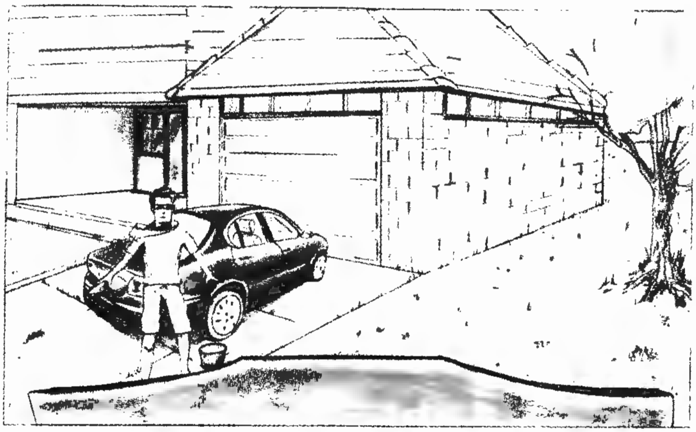
الشكل ١٣-١٨ إعداد الكاميرا #١٣ أ.



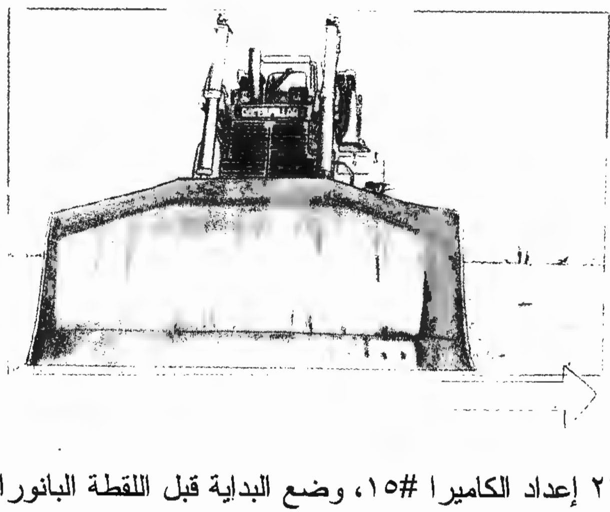
الشكل ١٣-١٩ إعداد الكاميرا #١٣، الوضع (ب).



الشكل ١٣-٢٠ عين الطائر للمرحلة #٣.



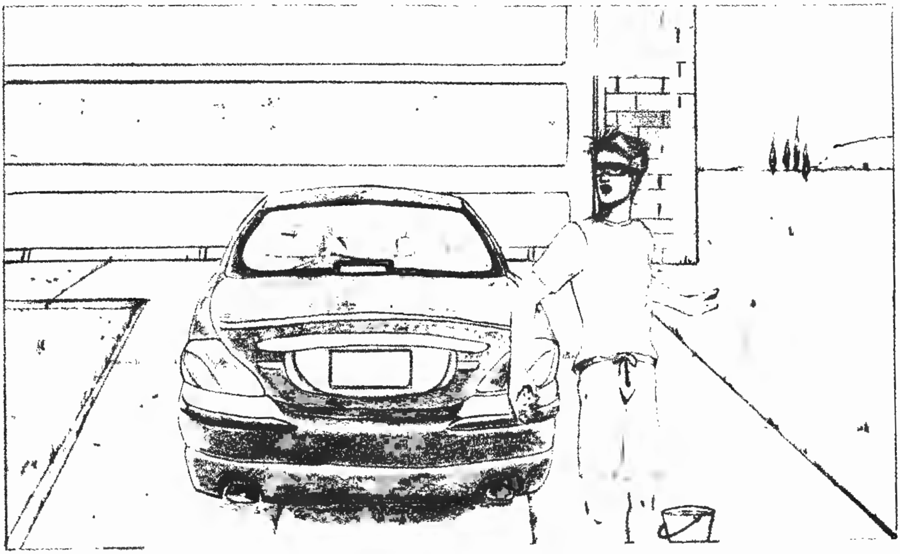
الشكل ١٣-٢١ إعداد الكاميرا #١٤.



الشكل ١٣-٢٢ إعداد الكاميرا #١٥، وضع البداية قبل اللقطة البانورامية السريعة.



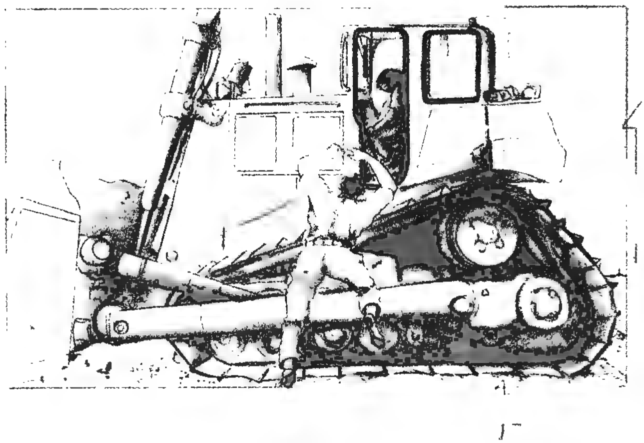
الشكل ١٣-٢٣ إعداد الكاميرا #١٥، الوضع عند نهاية اللقطة البانورامية السريعة.



الشكل ١٣-٢٤ إعداد الكاميرا #١٦.



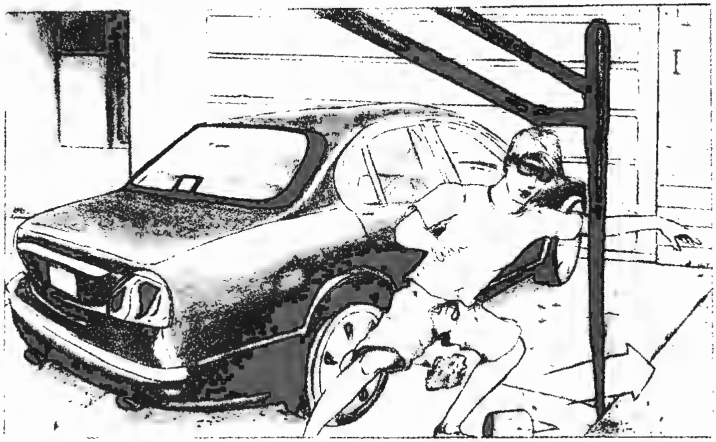
الشكل ١٣-٢٥ إعداد الكاميرا #١٧، الوضع الأول.



الشكل ١٣-٢٦ استمرار لإعداد الكاميرا #١٧، الوضع بعد الحركة البانورامية.



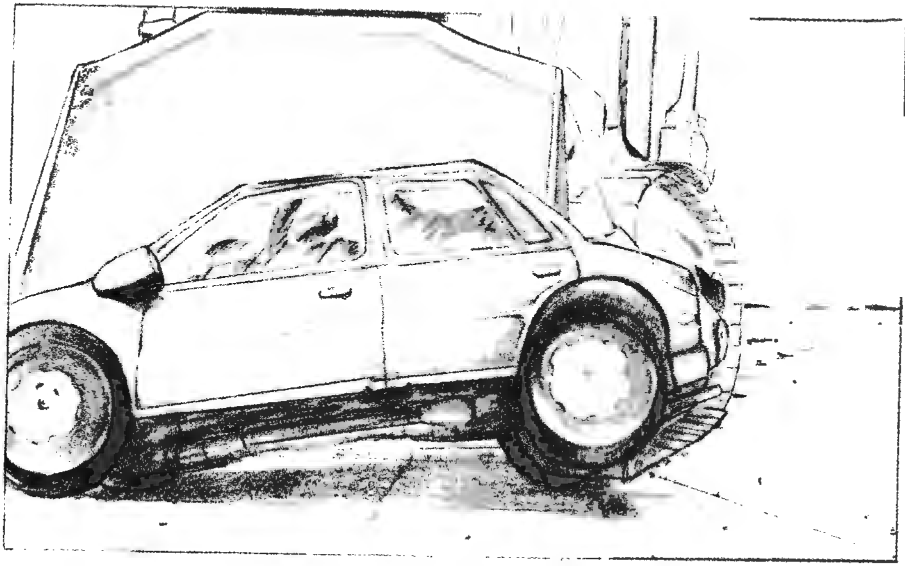
الشكل ١٣-٢٧ إعداد الكاميرا #١٨.



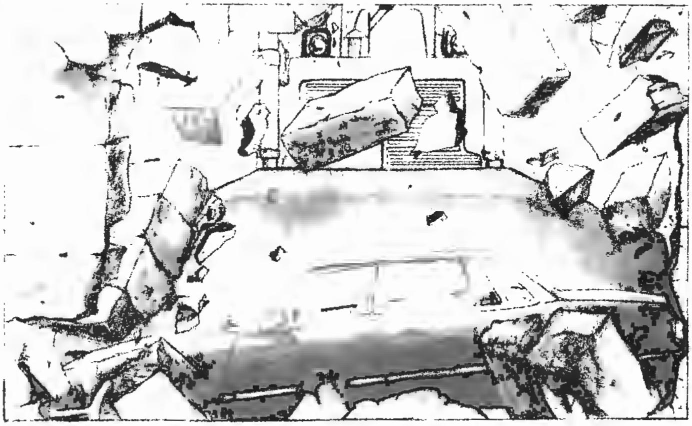
الشكل ١٣-٢٨ إعداد الكاميرا #١٩، وجهة نظر جورج المتحركة.



الشكل ١٣-٢٩ إعداد الكاميرا #٢٠.



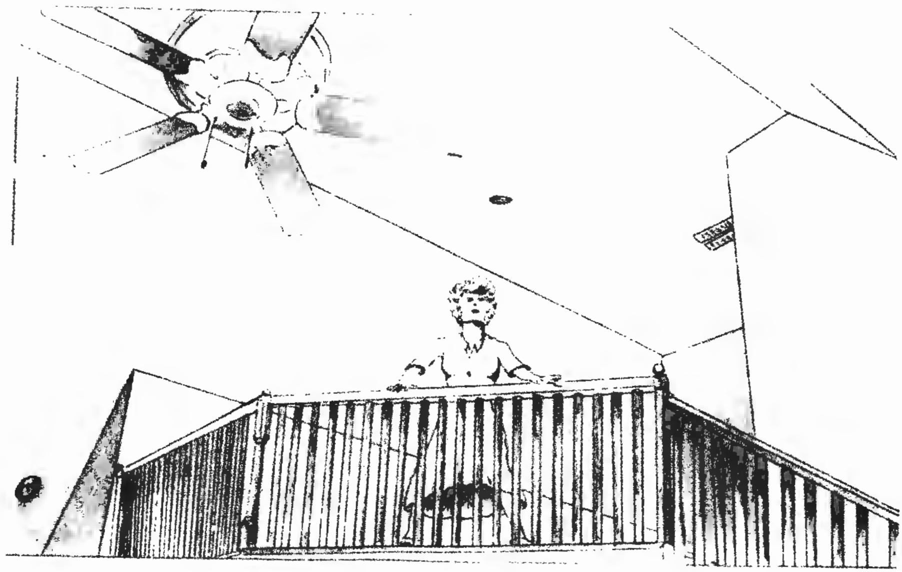
الشكل ١٣-٣٠ إعداد الكاميرا #٢١.



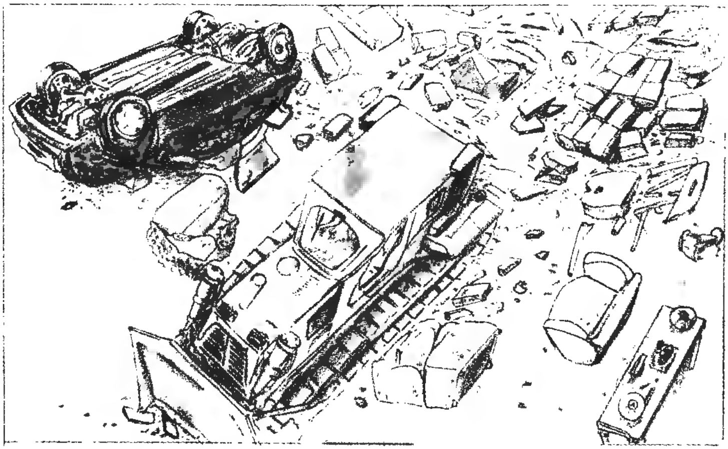
الشكل ١٣-٣١ إعداد الكاميرا #٢٢.



الشكل ١٣-٣٢ إعداد الكاميرا #٢٣.



الشكل ١٣-٣٣ إعداد الكاميرا #٢٤.



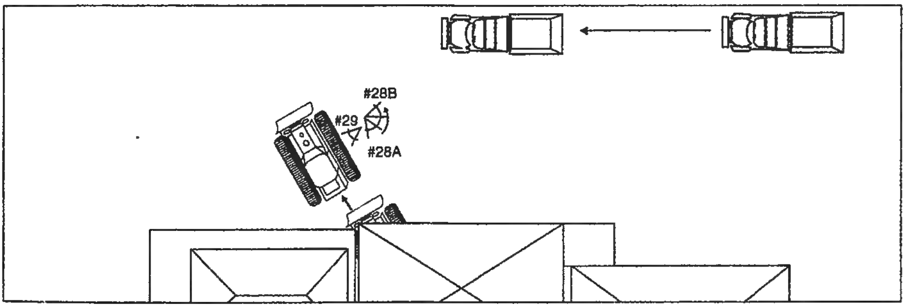
الشكل ١٣-٣٤ إعداد الكاميرا #٢٥.



الشكل ١٣-٣٥ إعداد الكاميرا #٢٦.



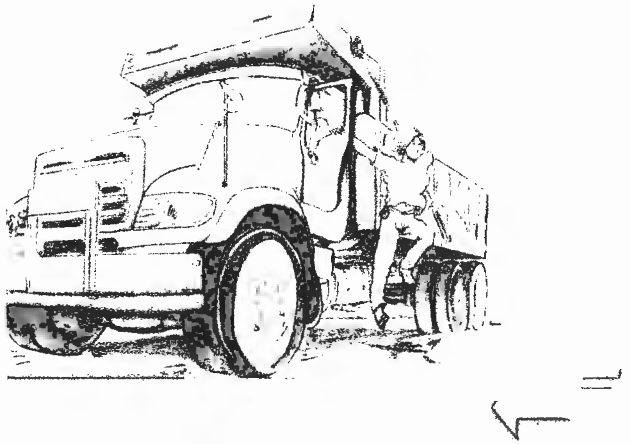
الشكل ١٣-٣٦ إعداد الكاميرا #٢٧.



الشكل ١٣-٣٧ عين الطائر للمرحلة #٤، خلفية المنزل.



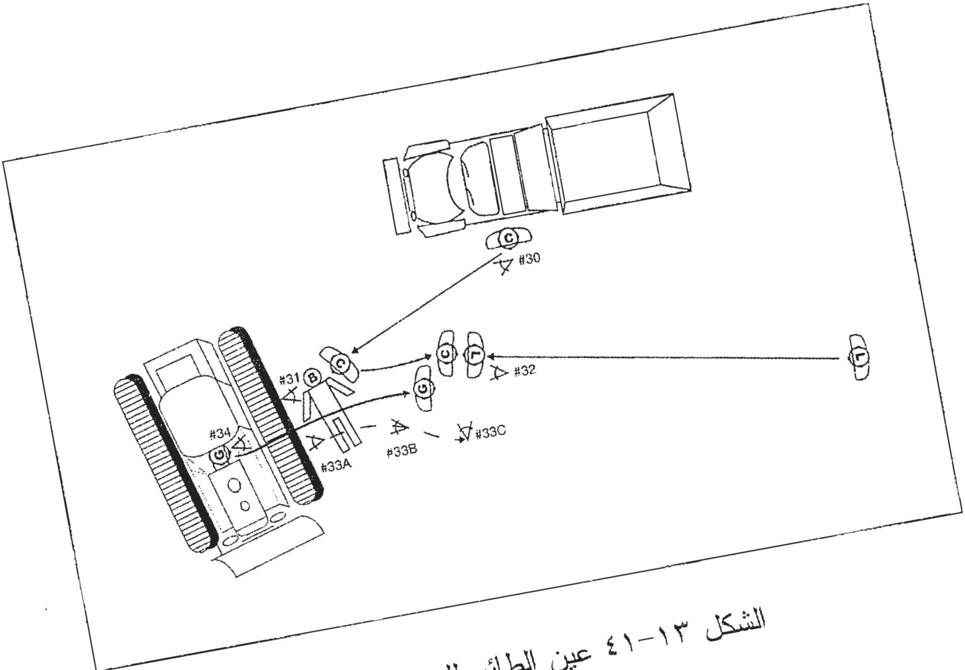
الشكل ١٣-٣٨ إعداد الكاميرا #٢٨، وضع البداية قبل الحركة البانورامية السريعة.



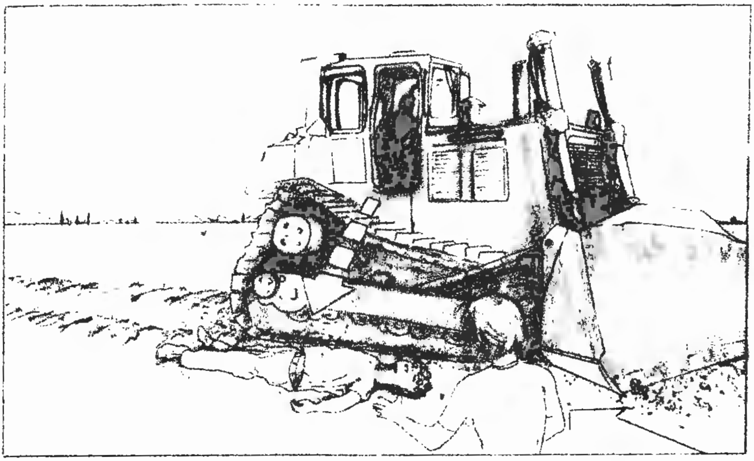
الشكل ١٣-٣٩ إعداد الكاميرا #٢٨، وضع النهاية بعد الحركة البانورامية السريعة.



الشكل ١٣-٤٠ إعداد الكاميرا #٢٩.



الشكل ١٣-٤١ عين الطائر للمرحلة #٥.



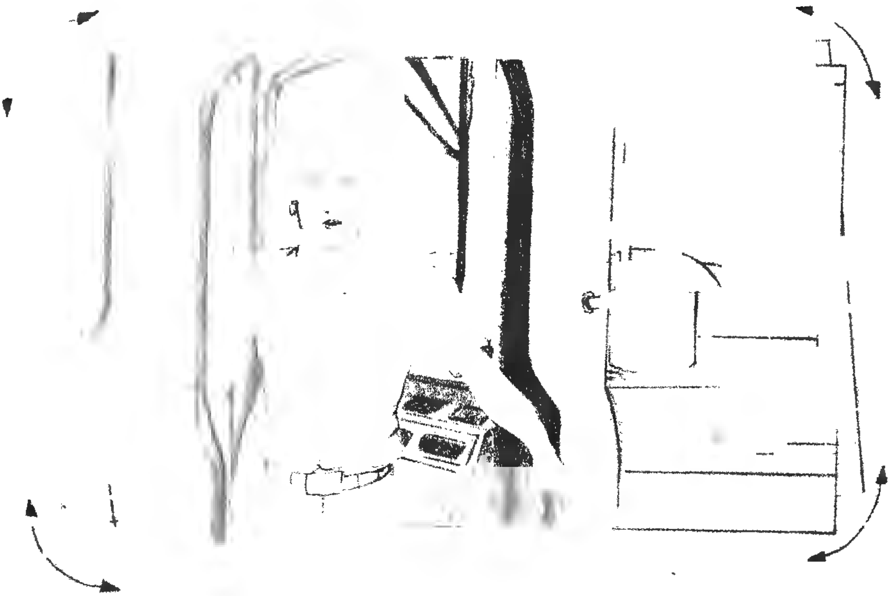
الشكل ١٣-٤٢ إعداد الكاميرا #٣٠.



الشكل ١٣-٤٣ إعداد الكاميرا #٣١.



الشكل ١٣-٤٤ إعداد الكاميرا #٣٢.



الشكل ١٣-٤٥ إعداد الكاميرا #٣٣ أ، وضع البداية.



الشكل ١٣–٤٦ إعداد الكاميرا #٣٤، وجهة نظر جورج.



الشكل ١٣–٤٧ استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣، الوضع (ب).



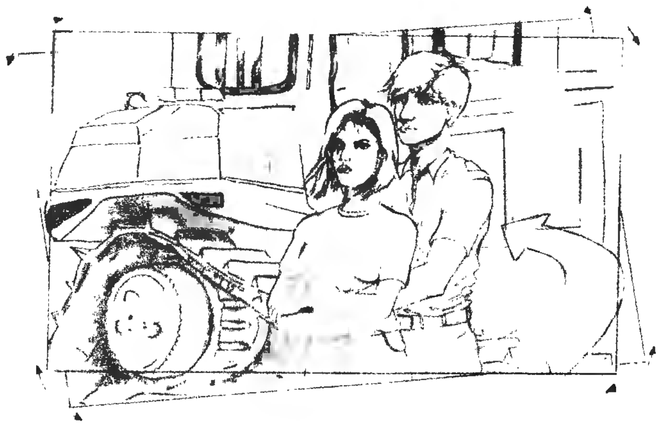
الشكل ١٣-٤٨ استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣، الوضع (ج).



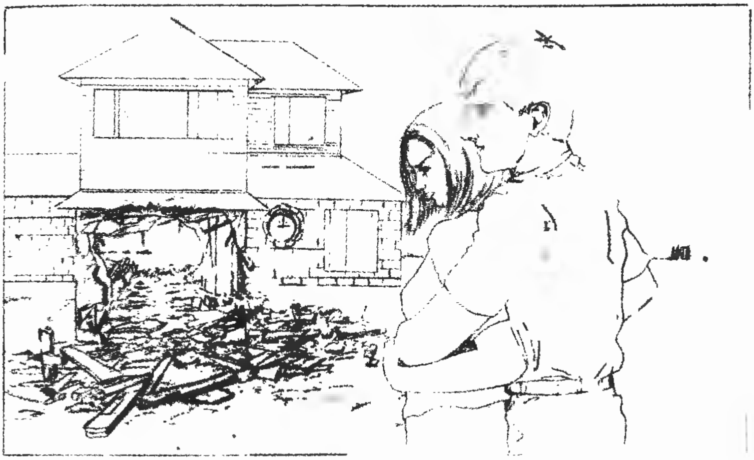
الشكل ١٣-٤٩ استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣، الوضع (د).



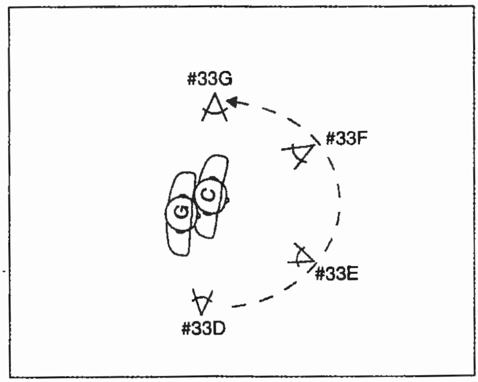
الشكل ١٣-٥٠ استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣، الوضع (هـ).



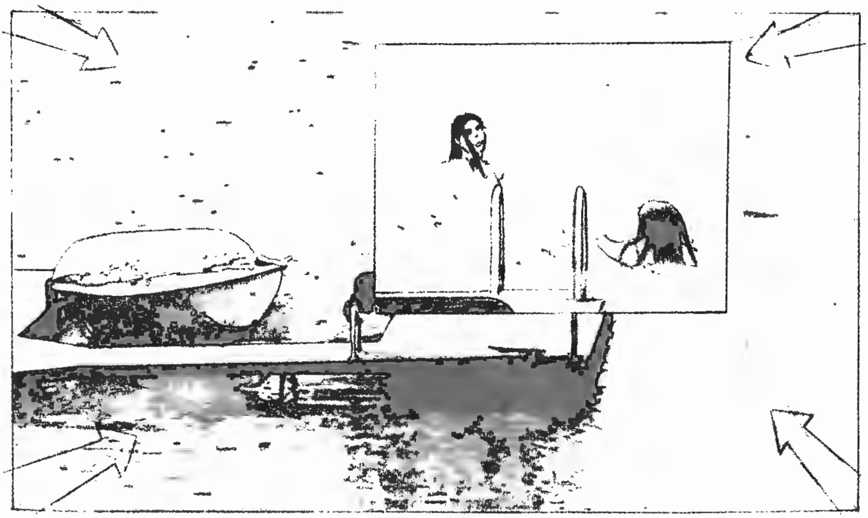
الشكل ١٣-٥١ استمرار لإعداد الكاميرا، الوضع (و).



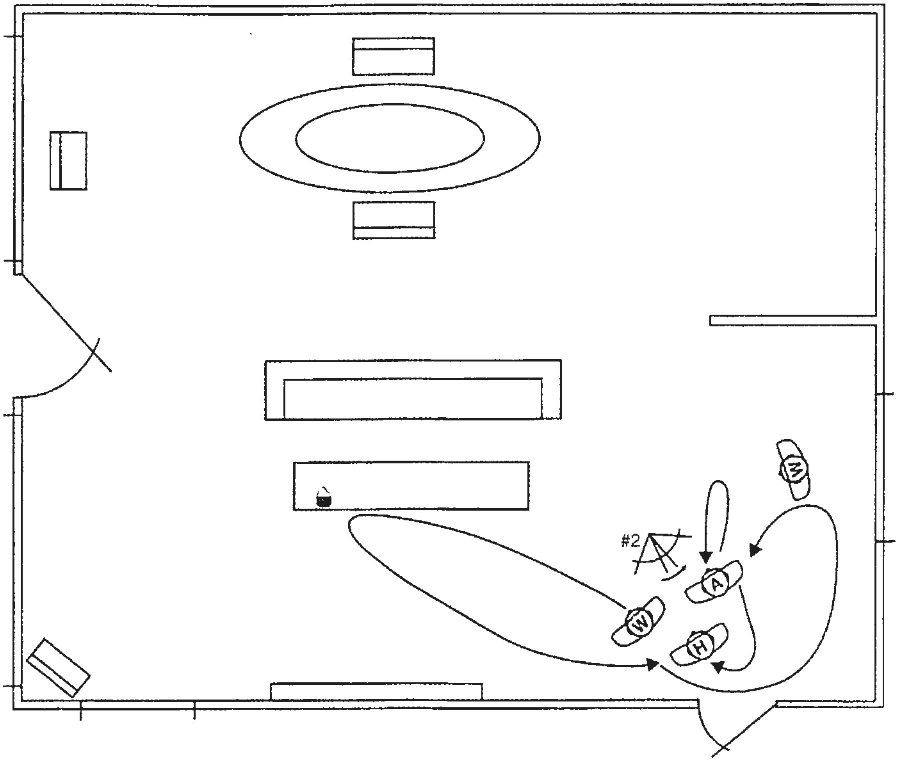
الشكل ١٣-٥٢ استمرار لإعداد الكاميرا #٣٣، الوضع (ز).



الشكل ١٣-٥٣ منظر عين الكاميرا للمرحلة #٦.



الشكل ١٤-١ لقطة انتقالية. لقطة مونتاجية ١ من إعداد الكاميرا #١.



الشكل ١٤-٢ خطة الأرضية #١ لإعداد المشهد والكاميرا.





(A)

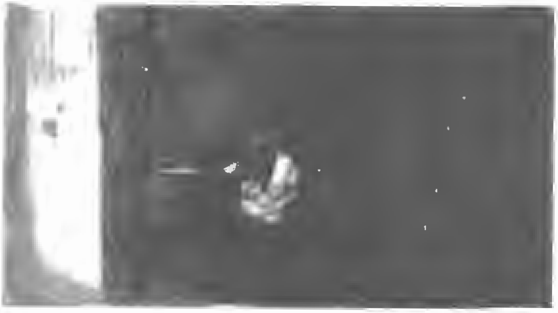


(B)

الشكل ١٤-٣ لقطة مونتاجية ٢ من إعداد الكاميرا #٢. (من **A** إلى **I**) [صفحات ١٩١ إلى ١٩٤].



(C)



(D)



(E)

الشكل ١٤-٣ لقطة مونتاجية ٢ من إعداد الكاميرا #٢. (من **A** إلى **I**)
[صفحات ١٩١ إلى ١٩٤].



(F)



(G)



(H)

الشكل ١٤-٣ لقطة مونتاجية ٢ من إعداد الكاميرا #٢. (من **A** إلى **I**)
[صفحات ١٩١ إلى ١٩٤].



(I)

الشكل ١٤-٣ لقطة مونتاجية ٢ من إعداد الكاميرا #٢. (من **A** إلى **I**) [صفحات ١٩١ إلى ١٩٤].



الشكل ١٤-٤ لقطة مونتاجية ٣ من إعداد الكاميرا #١، مستمر.





(A)



(B)

الشكل ١٤–٥ لقطة مونتاجية ٤ من إعداد الكاميرا #٢، مستمر (من A إلى L)

[صفحات ١٩٦– ٢٠٠ أعلى]



(C)

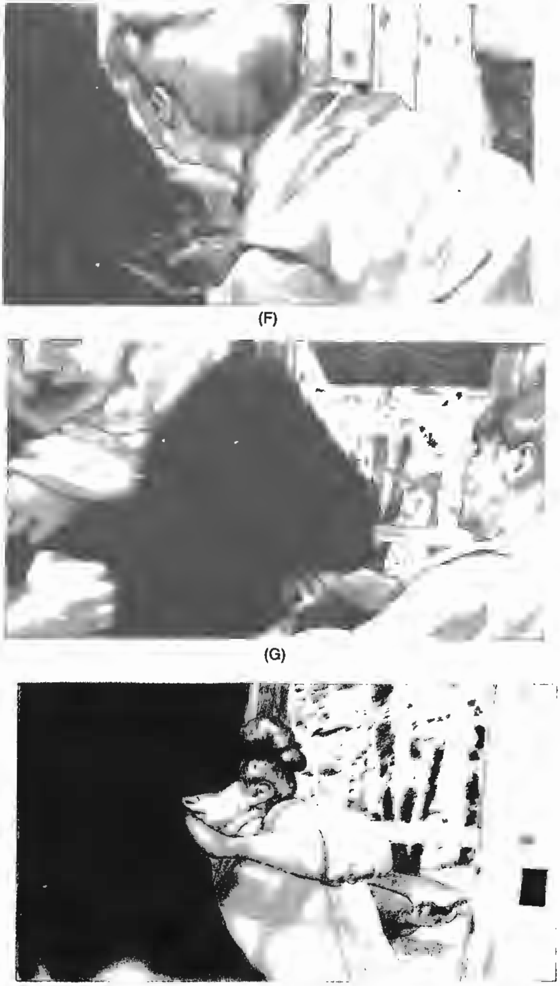


(D)



(E)

الشكل ١٤–٥ لقطة مونتاجية ٤ من إعداد الكاميرا #٢، مستمر **(من A إلى L)**
[صفحات ١٩٦– ٢٠٠ أعلى]



(F)

(G)

(H)

الشكل ١٤-٥ لقطة مونتاجية ٤ من إعداد الكاميرا #٢، مستمر **(من A إلى L)**

[صفحات ١٩٦- ٢٠٠ أعلى]



(I)



(J)



(K)

الشكل ١٤-٥ لقطة مونتاجية ٤ من إعداد الكاميرا #٢، مستمر (من A إلى L)

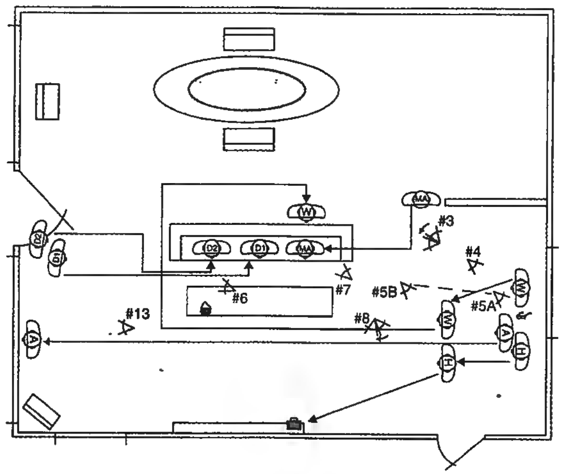
[صفحات ١٩٦- ٢٠٠ أعلى]



(L)

الشكل ١٤-٥ لقطة مونتاجية ٤ من إعداد الكاميرا #٢، مستمر **(من A إلى L)**

[صفحات ١٩٦- ٢٠٠ أعلى]



الشكل ١٤-٦ خطة الأرضية #٢ لإعداد المشهد والكاميرا.



الشكل ١٤-٧ لقطة مونتاجية ٥ من إعداد الكاميرا #٣.



الشكل ١٤-٨ لقطة مونتاجية ٦ من إعداد الكاميرا #٤.



الشكل ١٤-٩ لقطة مونتاجية ٧ من إعداد الكاميرا #٣، مستمر.



الشكل ١٤-١٠ لقطة مونتاجية ٨ من إعداد الكاميرا #٥.



الشكل ١٤-١١ لقطة مونتاجية ٨ من إعداد الكاميرا #٥، مستمر.



الشكل ١٤-١٢ لقطة مونتاجية ٨ من إعداد الكاميرا #٥، مستمر.



الشكل ١٤-١٣ لقطة مونتاجية ٩ من إعداد الكاميرا #٦.



الشكل ١٤-١٤ لقطة مونتاجية ١٠ من إعداد الكاميرا #٥، مستمر.



الشكل ١٤-١٥ لقطة مونتاجية ١١ من إعداد الكاميرا #٧.



الشكل ١٤-١٦ لقطة مونتاجية ١٢ من إعداد الكاميرا #٥ مستمر. لقطة لاثنين لواندا ومستر دينيس.



الشكل ١٤-١٧ لقطة مونتاجية ١٢ مستمرة من إعداد الكاميرا #٥، مستمر دينيس يدخل إلى كادر له وحده بعد خروج واندا.



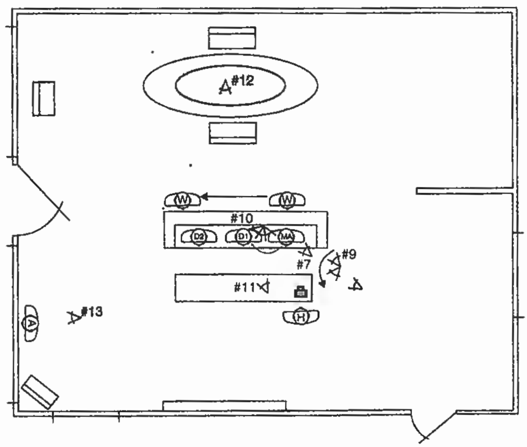
الشكل ١٤-١٨ لقطة مونتاجية ١٣ من إعداد الكاميرا #١٣.



الشكل ١٤-١٩ لقطة مونتاجية ١٤ من إعداد الكاميرا #٧، مستمرة.



الشكل ١٤-٢٠ لقطة مونتاجية ١٥ من إعداد الكاميرا #٨.



الشكل ١٤-٢١ خطة الأرضية #٣.



الشكل ١٤-٢٢ لقطة مونتاجية ١٦ من إعداد الكاميرا #٩.



الشكل ١٤-٢٣ لقطة مونتاجية ١٧ من إعداد الكاميرا #١٣، مستمرة.



الشكل ١٤-٢٤ لقطة مونتاجية ١٨ من إعداد الكاميرا #١٠.



الشكل ١٤-٢٥ لقطة مونتاجية ١٩ من إعداد الكاميرا #٧، ناتجة عن استخدام بعد بؤرى أطول من موضع الإعداد الأصلى.



الشكل ١٤-٢٦ لقطة مونتاجية ٢٠ من إعداد الكاميرا #١٠، مستمرة.



الشكل ١٤-٢٧ لقطة مونتاجيةً ٢١ من إعداد الكاميرا #٧، حركة بانورامية إلى مسز أندرسون باستخدام بعد بؤرى أطول.



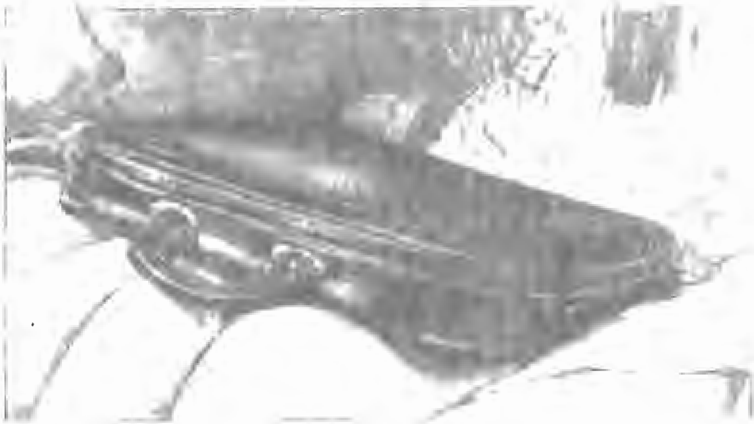
الشكل ١٤-٢٨ لقطة مونتاجية ٢٢ من إعداد الكاميرا #١٣، مستمرة.



الشكل ١٤-٢٩ لقطة مونتاجية ٢٣ من إعداد الكاميرا #١٠، مستمرة.



الشكل ١٤-٣٠ لقطة مونتاجية ٢٤ من إعداد الكاميرا #١٢.



الشكل ١٤-٣١ لقطة مونتاجية ٢٥ من إعداد الكاميرا #١١.



الشكل ١٤-٣٢ لقطة مونتاجية ٢٦ من إعداد الكاميرا #١٠.



الشكل ١٤-٣٣ فى أعقاب أخذ الرهائن.

قائمة بأسماء الأفلام الواردة فى الكتاب

(مرتبة أبجديًا طبقا للأبجدية العربية)

الأب الروحى	The Godfather
اثنا عشر رجلاً غاضبًا	12 Angry Men
الاحتفال	The Celebration
أحمر	Red
أربعمئة ضربة	400 Blows
استعراض ترومان	The Truman Show
أطفال صغار	Little Children
أماديوس	Amadeus
إنذار بورن	The Bourne Ultimatum
الآنسة سانشاين الصغيرة	Little Miss Sunshine
إنها حياة رائعة	It's a Wonderful Life
الباحثون	The Searchers
بالغ السهولة سيناريو لم ينفذ من تأليف المؤلف	Over Easy
البعض يفضلونها ساخنة	Some Like It Hot
بعيدًا عنها	Away From Her
تمرد كين	The Caine Mutiny
تنويع	Variety

8 1/2	ثمانية ونصف
Raging Bull	الثور الهائج
Swept Away	جرفتهم أمواج البحر
Sex< Lies< and Videotape	جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو
Jules and Jim	جول وجيم
Rope	الحبل
Luminous Motion	حركة مضيئة
The Host	الحشد
Chinatown	الحى الصينى
La Dolce Vita	الحياة اللذيذة
Thin Red Line	الخط الأحمر الرفيع
Fear and Loathing in Las Vegas	الخوف والاشمئزاز فى لاس فيجاس
Vertigo	دوار
Flags of Our Fathers	رايات آبائنا
The Visitors	الزوار
Taxi Driver	سائق التاكسى
The Seven Samurai	الساموراى السبعة
Black Hawk Down	سقوط طائرة الصقر الأسود
Notorious	سيئة السمعة
Master and Commander	السيد والقائد
East of Eden	شرق عدن
The Apartment	الشقة
Streets of Shame	شوارع العار
The Deer Hunter	صائد الغزلان

La Strada	الطريق
The Good, the Bad, and the Ugly	الطيب والشرس والقبيح
The Birds	الطيور
The Lonedale Operator	عامل التليفون فى لونديل
A Streetcar Named Desire	عربة اسمها الرغبة
The French Connection	العصابة الفرنسية
A Beautiful Mind	عقل جميل
On the Waterfront	على رصيف الميناء
The Feast at Zhirmuna	العيد فى جيرمونا
Gandhi	غاندى
Stranger in Paradise	غريب فى الجنة
Jaws	الفك المفترس
In the Heat of the Night	فى عز الليل
In the Mood of Love	فى مزاج الحب
The Lonely Villa	الفيلا النائية
Natural Born Killers	قتلة بالفطرة
Tokyo Story	قصة طوكيو
A Piece of Apple Pie	قطعة من فطيرة التفاح فيلم مفترض للدراسة
Casablanca	كازابلانكا
All That Jazz	كل هذا الجاز
Lancelot du Lac	لانسيلوت البحيرة
Breathless	اللاهث (على آخر نفس)
Close Encounters of the Third Kind	لقاءات قريبة من النوع الثالث

Touch of Evil	لمسة الشر
Gladiator	المصارع
The Insider	المطلع على الأسرار
Battle of Algiers	معركة الجزائر
Interview	مقابلة
For Love of Gold	من أجل حب الذهب
Citizen Kane	المواطن كين
Rendezvous in Paris	مواعيد غرامية فى باريس
Maidstone	ميدستون
Nashville	ناشفيل
Crouching Tiger, Hidden Dragon	النمر الرابض، تنين مختبئ
Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
Handsome Harry	هارى الأنيق
Hannah and Her Sisters	هانا وشقيقاتها
Shall We Dance?	هل سنرقص؟
Wanda	واندا
Beyond the Law	وراء القانون

المؤلف فى سطور:

نيكولاس تى بروفيريس

كاتب سيناريو ومخرج ومصور ومونتير للعديد من الأفلام الأمريكية، ومنها فيلم "حر فى النهاية"، الفيلم التسجيلى عن مارتين لوثر كينج الذى حصل على جائزة أفضل فيلم تسجيلى من مهرجان فينيسيا فى عام ١٩٦٩، كما عمل مدير تصوير للمخرجة باربرا لودين فى فيلم "واندا" الذى حصل على الجائزة الكبرى فى مهرجان فينيسيا فى عام ١٩٧١، وكان أيضا مدير تصوير ومونتيرًا لفيلم إيليا كازان "الزوار" فى عام ١٩٧٢.

أهلته خبرته العملية فى هذه الفروع المتعددة لكى يصبح أستاذ مادة الإخراج فى جامعة كولومبيا (القسم السينمائى فى مدرسة الفنون)، حيث استمر فى التدريس أكثر من ربع قرن.

يعتبر كتابه "أساسيات الإخراج السينمائى" خلاصة خبرته فى عالم الصناعة والتدريس معا.

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية، ومجلة "الشروق" الإماراتية. له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى التى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب" و"القدس" اللندنية.

ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكتب "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى" والجزءين الثانى والثالث من "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" و"تقنيات وجماليات مونتاج السينما والفيديو" عن المركز القومى للترجمة بوزارة الثقافة، وتحت الطبع حاليا بالمركز ترجمة كتب "كتابة سيناريو الأفلام القصيرة" و"تقنيات الإخراج السينمائى"، و"لقطات وطلقات فى المرآة".. ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، و"فريد شوقى الفنان والإنسان"، و"نادية لطفى: النجومية بلا أقنعة"، و"عطيات الأبنودى: وصف مصر"، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان"، و"صفحات من ذكريات توفيق صالح".

التصحيح اللغوى: كريمان البدرى

الإشراف الفنى: محسن مصطفى

كتاب "أساسيات الإخراج السينمائى"، من تأليف نيكولاس تي بروفيريس، يعطى للمخرج المبتدئ منهجًا منظمًا فى تحقيق كل الإمكانيات الدرامية الموجودة فى السيناريو؛ لتظهر واضحة على الشاشة. ويمنح القارئ أدوات بالغة الوضوح فى بساطتها ودقتها لكي يترجم السيناريو إلى صور، وهو يتتبع ذلك عمليًا من خلال سيناريو فيلم قصير، يقرأه مع القارئ، ويمضى فى تحليله إلى وحدات درامية، ويناقش أوضاع الكاميرا الملائمة لتصوير كل لقطة وطريقة تتابع اللقطات فى المونتاج.

كما أنه يستخدم مشاهد مهمة من أفلام شهيرة ليقوم بتحليل مستفيض لها، موضحًا للدارس كيف كان المخرج يفكر فى تحويل سطور السيناريو إلى صور خاصة فيما يتعلق بحركة الممثل فى المشهد وإعدادات الكاميرا فيه.

وينتهى الكتاب بإلقاء الضوء على مفهوم "الأسلوب"، موضحًا أن الأسلوب مزيج من بصمة المخرج الخاصة من جانب وطابع الفيلم الملائم للسيناريو من جانب آخر، فقد يتغير أسلوب المخرج بشكل واعٍ مع اختياره لسيناريو يتطلب ذلك.

أهم ما فى الكتاب فكرته الرئيسية: أنت تصنع فيلمًا لتؤثر فى المتفرج، والوضوح أهم أهدافك، والإخراج الواعى أداتك لتجسيد هذا الوضوح. وليس هناك وضوح أعمق من مضمون العنوان الفرعى للكتاب: أن ترى فيلمك فى ذهنك قبل أن تبدأ فى تصويره بالفعل.

تصميم الغلاف: نسرين كشك